

El Capitol. Expresionismo y Comunicación

Publicado en NUEVA FORMA nº 66/67.
Julio/Agosto 1971



Uno de los textos fundamentales de Juan Daniel Fullaondo y uno de los números emblemáticos de la revista Nueva Forma, en este caso un número doble, se ocupa en paralelo y con idéntica intensidad de una obra de la arquitectura española y de un movimiento arquitectónico internacional. El edificio Capitol, de los arquitectos Feduchi y Eced construido entre los años 1931 y 1933, se analiza como una muestra inequívoca y destacada de un expresionismo español tan relegado por la crítica como lo había sido hasta ese momento el expresionismo surgido y desarrollado en Alemania a partir de las primeras décadas del siglo XX. Fullaondo ofrece en este número de su revista una información completa del edificio Capitol, tanto a través de planos como de fotografías del exterior e interior del mismo, incluso del tratamiento superficial de la sala de cine o de los muebles diseñados por los propios arquitectos para el mismo.

La filiación mendelsohniana del Capitol, propiciada sin duda por lo singular de su localización en la esquina aguda de la Gran Vía que configura la Plaza del Callao, no ofrece dudas y, tomando como referencia principal los estudios de Bruno Zevi sobre el propio Erich Mendelsohn, lo compara con la sede del Berliner Tageblatt construida por Mendelsohn en los años 1921-23 en su voluntad de conseguir la unidad del edificio a través del tratamiento continuo, de la poética del ángulo y el dinamismo del volumen, lo que significa, de hecho, la desaparición de las fachadas.

Fullaondo, en su recorrido por las cualidades distintivas y el desarrollo del expresionismo internacional, utiliza también como apoyo el libro de Franco Borsi y Klaus König Architettura dell'Espressionismo, publicado en 1967 en Francia e Italia y uno de los primeros intentos de estudiar este movimiento. Como señala el propio Fullaondo, ya que el expresionismo se coloca, también debido al momento en que surge, al margen de la voluntad constructiva, dando prioridad a las investigaciones figurativas sin finalidad alguna como las de Hablik, Finsterlin o Goesch, el edificio de Feduchi y Eced en Madrid habría que colocarlo dentro del escaso número de propuestas que consiguen materializarse, como las del alemán Hans Poelzig, las de los arquitectos holandeses del Wendingen y, sobre todo, las del propio Mendelsohn, indudablemente el más operativo de los arquitectos expresionistas que, en opinión de Fullaondo, consigue esta operatividad permitiendo una ósmosis entre expresionismo y racionalismo.

El éxito del edificio Capitol en España, a lo que contribuye decisivamente su componente urbanístico, se debe también a su capacidad de comunicación y su carácter emblemático, con una imagen reconocible y memorable, un hito en la ciudad, lo que le habría permitido imponerse en el Concurso a arquitectos tan destacados como Gutiérrez Soto. Al escribir este texto apenas iniciada la década de los años setenta, Fullaondo no sólo se suma a la corriente crítica que reivindica el expresionismo como uno de los aportes esenciales a la sensibilidad arquitectónica del siglo XX, sino que detecta la importancia que comienzan a tener en ese momento los temas simbólicos y de comunicación en arquitectura. El Capitol, como soporte de los anuncios luminosos que se superponen sobre las curvas de sus distintas plantas, propicia la apoteosis de la noche, como ya había señalado Frank Lloyd Wright, ese momento en que la ciudad se transfigura y desmaterializa, cuando la masa de los edificios desaparece para dejar paso sólo a la luz iridiscente, mágica, cinética e ilusionista. M.T.M

Con la presente publicación, dedicada al edificio Capitol, iniciamos una serie de estudios (cuyo alcance y número no son por ahora exactamente previsibles) en torno al expresionismo español, la fuente cultural, sin duda, más preclara de nuestra historiografía arquitectónica y también la mas continuamente eludida por la plataforma de estudiosos. No hay que asombrarse. Como ha demostrado el reciente y magistral trabajo de Zevi sobre Mendelsohn, el ostracismo y la deliberación en el soslayo y la omisión, pueden perfectamente hacer referencia a todo el íntegro panorama crítico internacional. El tema, incluso desde una optima exclusivamente nacional, es lo suficientemente vasto, intrincado y, digamos, virginal interpretativamente, para que procuremos proceder con una cierta parsimonia. Esta primera parte de nuestro trabajo no pretende, por lo tanto, agotar de una manera absoluta, el panorama crítico desprendido de un movimiento, una actitud espiritual, tan compleja, inaprensible, e ininterpretada. A través del estudio del edificio Capitol -Carrión, era su nombre inicial-, momento culminar de una aventura, nuestras intenciones se limitarían a algo paralelo a lo que Ignacio de Loyola denominaba "composición de lugar". Tiempo habrá de ir perfilando los límites de inflexiones críticas en el bosque de esta controvertida operación espiritual, conocida con el nombre de expresionismo.

Intentemos ahora la localización historiográfica de nuestra obra. Premisa: el Capitol es un producto de plena filiación espiritual mendelsohniana, y Erich Mendelsohn entraña, a nivel de crítica internacional, el signo más elevado del expresionismo europeo. Esta relación vinculante, evidente a todas luces, entre la magnífica obra madrileña de M. Feduchi y Eced y determinada inflexión poética de la trayectoria del gran arquitecto germano, hará que resulte muy esclarecedor para su adecuada comprensión el recordatorio constante de la constelación cultural en que habrá de agitarse la obra de Mendelsohn, constelación de la que, en definitiva, el Capitol es uno de sus más luminosos y fascinantes reflejos (y, como ya es habitual con las realidades españolas, totalmente ignorado por la historiografía europea).

El expresionismo en general, y Mendelsohn concretamente, como todos los movimientos y actitudes rodeados de una fuerte carga de componentes psicológicas, anticanónicas, "maternas", (diríamos en lenguaje psicoanalítico), incontrolables, inencasillables en esquematizaciones definitorias, produce una cierta, extraña, inquietud dentro del panorama crítico, inquietud traducida en el débil número de auténticos estudios interpretativos, en su relativa "mala prensa", en la obscuridad actual de la gran mayoría de los textos historiográficos, en su frecuente omisión o total silenciamiento, etc. Alguna vez hemos señalado la tendencia inconsciente, extraordinariamente generalizada, a identificar el proceso de la historia arquitectónica como una sucesión maniquea de tendencias opuestas, en donde el principio positivo corre siempre a cargo del *eón* racionalista. El *Arhimán* se sitúa en el extremo opuesto, tenebroso, en otras palabras: barroco, expresionismo, organicismo... En este sentido, quizá estemos todavía bajo influencia de la concepción sentimental y teórica emanada del historicismo clásico decimonónico, muchos de cuyos residuos pueden aún ser percibidos claramente en algunos elementos decisivos para la conformación de la tradición moderna. Situamos los primeros orígenes del futuro movimiento moderno en torno al despliegue cronológico inmediatamente emanado de la Revolución Francesa, es necesario obser-



Planta del Foyer



var cómo estos orígenes se fundamentan en torno a la sucesión de los historicismos: primero el romano y luego el griego. Este último tiene probablemente sus orígenes hacia 1760 aproximadamente, como resultado de las obras de Leroy, Dumont y Stuart y Revertt. Las sucesivas incidencias de Baumgarten, Winkelmann, la revolución griega, Lord Byron, etc., son demasiado conocidas para insistir sobre ellas. Hacia la segunda mitad del XIX, tal actitud cristalizará en la caracterización paradigmática del Partenón como ideal de perfección, criterio que, de una u otra forma, sigue manteniéndose en nuestros días.

El clasicismo y sus correspondencias historiográficas del presente -el racionalismo a la cabeza- hacen suyo, por principio, el carácter de impulso positivo, benéfico, frente a la constelación creadora opuesta, en la que, lógicamente, viene a ocupar el cenit, la aureola expresionista. Esquema mental tan académico, simplista, apriorístico, carente, a todas luces, de correspondencia adecuada con la vigencia de los hechos, permanece, por desgracia, férreamente impreso en la consideración inicial de amplios niveles de convivimiento, pudiendo desdoblarse en una gran variedad de planos, los motivos, mas o menos conscientes pero de aceptación mayoritaria, de esta vocación interpretativa.

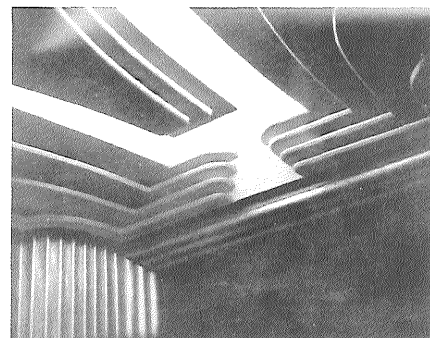
Está el criterio nostálgico y toda su obligada secuela acompañante ante el dato idealizado, arcaista, sentimental... Pero también surge una realidad psicológica de mayor dificultad en cuanto a su definición, el dato que pudiéramos localizar en torno a la conocida antinomia, de las arquitecturas "patrística-matrística".

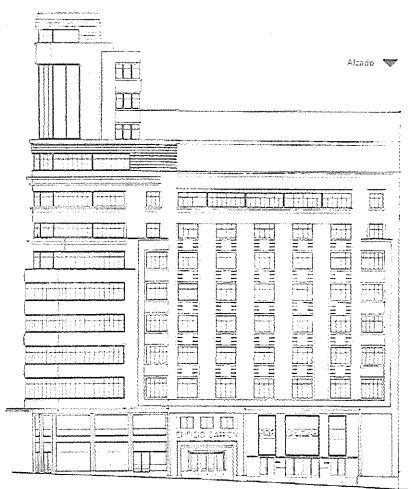
El esquema de la psicología humana parece oscilar en torno a la atracción de esos dos polos del primer conocimiento de la persona como son, respectivamente, las figuras paterna y materna, siendo fundamentalmente diversa la carga emotiva, acumulada en una y otra. En la primera surge la vocación autoritaria, jerárquica, precisa, canónica y racionalista, vocación prendida de tensión delimitada entre el panorama de luces y sombras, vocación que en símil pictórico delineáramos como "tenebrista", cargada de exigencias de orden y definición. En el otro extremo, la tensión materna, mas incontrolada, abierta, hedonista, desenfadada, misteriosa y subversiva, a merced de exigencias inconscientes, intuitivas, indefinibles, fluvial y telúrica... No es difícil comprender que los corolarios desprendidos de la vocación "matrística" son necesariamente más inquietantes que la canónica decantación paterna, siempre proclive a la proclamación de incontrovertidos arquetipos jerárquicos (en el plano político pueden fácilmente desprenderse consecuencias de esta argumentación, todo lo simplista e incompleta que se quiera, pero probablemente esclarecedora como primer y grosero bosquejo interpretativo).

Dentro de esta segunda constelación psicológica tomara su asiento la vertiente expresionista. La generalidad de las, digamos, definiciones planteadas en torno a este movimiento no son realmente muy satisfactorias. Veamos algunas: *El impresionista mira, el expresionista ve.* (Kasimir Edsmid). *El expresionismo es la transformación de la realidad* (Bahr). *El expresionismo quiere romper las formas sencillas ya que espera encontrar, tras ellas, una significación que significa libertad, felicidad, paz* (Otto Srauthoff), etcétera. No puede decirse que estas enunciaciones sean precisamente demasiado ingeniosas ni esclarecedoras. Es prácticamente imposible conseguir alcanzar una fórmula razonablemente expresiva del complejo de actos expresionistas con los medios de una breve y nemotécnica

enunciación. Cambiemos por lo tanto de tercio. Los enfoques más penetrantes quizá se encuentren en las obras de F. Borsi, Giovanni Klaus König y especialmente la magistral obra mencionada de Bruno Zevi. Para el primero *el expresionismo no es la invención de un lenguaje figurativo, sino de un nuevo medio de comunicación. Desplazar el acento sobre este aspecto instrumental significa llevar al primer plano, no un mundo cerrado de imágenes, sino una dinámica en la forma de presentarlas...* Dentro de este orden de ideas se afirma la idea de la autonomía del arte, del arte por arte, de una comunicación *dinámica, trascendido el evasivo inmovilismo contemplativo, en donde la actividad creadora se impone como único camino operativo eficaz y posible en medio de las convulsiones de la crisis económica*. Surge la idea del dibujo, de los medios representativos, concebidos como obra abierta, móvil, indeterminada, dramática e imperfecta. Frente al símbolo -inmutable-, el fenómeno, frente a la proyección de “objetos”, la proyección de “proyectos” encerrando “en el estrecho círculo de la comunicación, el signo y el mensaje... considerar que la historia, como continuidad de corriente expresiva, no tiene salida (la muerte del arte, de Hegel) y en consecuencia la necesidad de proponer una nueva manera de realizarse a través de la relación existencia-expresión... en este sentido el expresionismo no es una conclusión sino la institución de una nueva historia...; el arte que no puede manifestarse más que a través de la utopía, no es la consecuencia de una cierta organización social, sino el remedio a las carencias de una sociedad que ha perdido una guerra inútil y ha puesto en duda el patrimonio espiritual, la superación cultural de la nación alemana... ¿el arte puede reconstituir todo esto? el mundo expresionista piensa que sí”. Hablar de la experiencia expresionista, es en definitiva, hablar de un determinado momento cultural alemán, y establecer de una forma rotunda la vinculación inapelable entre las formas artísticas y las concretas reacciones lingüísticas de un proceso cultural con toda la realidad social, política, económica, cuyos contenidos más profundos tiende, de una u otra forma a expresar. El expresionismo es, en otras palabras el reflejo cultural, encontrado, ambivalente de lo que históricamente será conocido como República de Weimar. Luego volveremos sobre este punto, evidente en el concreto caso de la cultura alemana, estremecida al calor de una impresionante sucesión de episodios políticos -Guillermo II, Gran Guerra, revolución espartaquista, Versalles, República de Weimar...-, que en caso español, podría conducir a una serie de consecuencias aparentemente insólitas. Pero, no es éste, por ahora, el objetivo de nuestro estudio. Tiempo habrá de volver a ello.

El expresionismo toma oficialmente carta de naturaleza en el célebre Novembergruppe, originado en torno a los acontecimientos de ese preciso mes de 1918. Cabría mencionar los capítulos ajenos a esa enunciación, Max Berg, Steiner, Scherbart, Wendingen,... y especialmente la figura, no excesivamente destacada según esta angulación crítica, del último Antonio Gaudí, el Gaudí cristalizado en la dramática visión de la Pedrera, de donde, de una forma más o menos solapada, tomarán aliento tantas y tantas variaciones expresionistas. El tema es demasiado complejo para afrontarlo aquí. Vamos simplemente a bosquejar, con brevedad, alguna posibilidad interpretativa. La constelación cultural que conocemos bajo el nombre de expresionismo, dista mucho de responder a características informes, doctrinarias, cerradas... Bajo esta denominación se esconde un impulso protéico, sintácticamente multifacial, genealógicamente muy comple-





jo. Bruno Zevi, a la hora de analizar la trayectoria de Mendelsohn, distingue no menos de cinco fases diversas en lo que respecta a su virtualidad lingüística. La posible comunidad semántica de los miembros del equipo, se colorea, según los casos, de muy diversas orientaciones formales, informalismo en Finsterlin, organicismo en Haring, resonancias racionalistas en muchos episodios de la aventura mendelsohniana, neo-gótico en Hoetger, etc., etc.

Si mencionamos las fuentes lingüísticas de impulso originario, las propuestas son igualmente numerosas: 1) Las estructuras decimonónicas desde el Palacio de Cristal de 1851, a la Torre Eiffel del 89. 2) Las obras de hormigón armado de Max Berg y Maillart. 3) Los diseños futuristas de Sant'Elia y Tony Garnier. 4) Los silos y la primera prefabricación norteamericana, en la primera década del siglo. 4) Organismos naturales (conchas, esqueletos, fósiles...) 5) El grupo Blaue Reiter, Kandinsky, Klee. 6) Otto Wagner y la Secesión. 5) Van de Velde y Mackintosh, etcétera.

La figura de Gaudí es esclarecedora y referencial dentro de este doble plano político. Su bifocalidad cronológica desde un estadio inicialmente modernista hasta el expresionismo de la casa Milá o la cripta, pueden ser analizados más capilarmente en función de las obligadas dosificaciones de su reconsideración neogótica, el liberty, la línea fuerza, el naturalismo finsterliniano avant-la lettre, el simbolismo, etcétera. Limitar el encasillamiento crítico del genial catalán a una localización Art Nouveau, significa obscurecer una virtualidad prendida de muchos otros registros historiográficos, e igualmente, difuminar la posibilidad interpretativa del expresionismo como dato evolucionado transcendido en relación con aureola modernismo -Art-Nouveau, Secesión etc- (posibilidad, que cualquier caso no sería la única). Del mismo modo, podríamos inferir que sí, como señala Zevi, la Einsteinurm de Postdam, señala la más centrada culminación del auténtico expresionismo, alguna calificación similar debiera de aplicarse precedente de la Pedrera.

Del Novembergruppe surgirá rápidamente (primavera del 19) una organización, el "Arbeitsart für Kunst" (Consejo de Trabajo para el Arte), formado por arquitectos, escultores, escritores, pintores, cuyo objetivo es "la unión de las artes bajo la égida de una gran arquitectura". Su estructura estaba más o menos inspirada en los consejos de obreros y militares surgidos en la Alemania de la derrota. Se componía fundamentalmente de tres grupos, una comisión ejecutiva, un grupo de trabajo artístico, y un conjunto de adheridos.

En el primero formaban parte entre otros, Gropius, Bartning, Gerhard Marx, Bruno y Max Taut. En el segundo Rudolf Belling, Walter Kaesbach, Emil Nolde... Entre los adheridos, Paul Cassirer, Finsterlin, Berahard, Hoetger, Adolf Meyer, Mendelsohn. Posteriormente se unieron, Hilberseimer, Krayl, los hermanos Luckhardt, y Poelzig. De estos nombres habrán de surgir, a lo largo de unos pocos años, una serie publicaciones, exposiciones y agrupaciones paralelas: Programa para la arquitectura de Bruno Taut (1918), Glaserne Kette (1919), la vuelta del arte (1920) de Behne, Ruf zum Bauen (1920) y el grupo Ring, formado por la iniciativa de B. Taut, proliferación de organizaciones y grupúsculos, que parece confirmar la tendencia agrupatoria de los artistas en los periodos inmediatamente posteriores a las guerras... Es curioso que, como señala König, la arquitectura expresionista surja precisamente cuando se extinguen las fuentes de vitalidad del

paralelo movimiento pictórico, fundamentalmente situado en el periodo pre-bélico. Los motivos de esta comunión pictórica obedecieron a un conjunto variado de motivaciones: la aparición de otros movimientos (surrealismo, futurismo, dadaísmo...) portadores de un mayor incentivo de novedad, la desaparición en la guerra de muchos de sus grandes nombres, la insuficiencia de sus medios de expresión para poder testimoniar en imágenes el dramático panorama de protesta, ante la inmensa tragedia del 14 al 18, etc. Los arquitectos de la época de Guillermo II, favorecedor en cierta forma de las iniciativas de Behrens, Poelzig, en palabras de König *no estaba madura de la misma manera para engendrar tentativas de utopía urbanística o arquitectónica... mientras que bajo una apariencia de tranquilidad social fermentaba lo que iba a permitir a los artistas expresionistas expresarse de la manera que todos sabemos... pero la sociedad de Guillermo II, no concedía sus favores sin una contrapartida adecuada, principalmente, mantener al arquitecto cuidadosamente alejado de todo puesto de mando.*

Extinguida, tras la guerra, la vitalidad de la pintura expresionista, se producirá un fenómeno significativo, la intervención de los grandes arquitectos de la época en el despliegue de un arte naciente, el cine. Así surgirá en 1920 Golem, de Paul Wegener y Carl Boese con decorados de Poelzig y en 1929, Mikael, de Dreyer, que utilizará los bocetos de Hugo Haring (Muy recientemente T. V. E. ha presentado una serie de cine fantástica dedicado al personaje creado por el famoso Dr. Frankenstein. A un nivel muy degradado, tardío, sin paralelo posible con las obras reseñadas, todavía es allí perceptible la impronta que los arquitectos y escenógrafos expresionistas dejarían en la cinematografía de la época). En Metrópolis (1927) de Fritz Lang, puede percibirse de alguna forma el colofón de la compleja trayectoria del expresionismo, polivalente en objetivos, ideologías, contradicciones, ambigüedades... En ella quedará escenográficamente planteado el caudal propositivo de un breve y fascinante período, la ósmosis e interrelación con el movimiento racionalista, la ambivalencia ante el dato tecnológico y maquinista, el utopismo, el anhelo de fraternidad, la sutil caracterización evasiva y nostálgica... (En España no son abundantes los paralelos concretos de esta inserción del arquitecto dentro del mundo cinematográfico. Concretamente podría aducirse algún testimonio, conectado cronológicamente con este período. Así, los casos de Casto Fernández-Shaw, de Martín Domínguez, escenógrafo en Hollywood por aquellas fechas, y Luis Martínez Feduchi, precisamente en los momentos anteriores al concurso del Capitol).

Vamos a enumerar brevemente la sucesión de nombres a cuyo cargo corrió el discurrir de la aventura expresionista alemana. Más o menos son los siguientes: Paul Scheerbart, Bruno y Max Taut, Herman Finsterlin, Hablik, Goesch, Krayl, Mendelsohn, Hans Poelzig. Hoetger, Berhens, Bartning, Bruckmann, Hansen, Kaldenbach, Wasili y Hans Luckhardt, Haring, Scharoun y algunos aspectos iniciales de la trayectoria de Mies y Gropius. Franco Borsi los etiqueta críticamente de la manera siguiente: Paul Scheerbart como "origen", Bruno Taut, el "centro", Finsterlin, "la invención y la continuidad", Mendelsohn "el emblema", Poelzig, "un profesor de arquitectura", Hoetger, Behrens y Bartning, "los compañeros de viaje", Bruckman, Hansen y Kaldenbach, "comparsas", los Luckhard, "entre el expresionismo y el Esprit nouveau", Gropius y Mies "la manera y el orden", Haring, "expresionismo orgánico", Scharoun, "el heredero". Para Zevi, la verificación crítica

*Azotando, hiriendo las paredes,
las humedades, se oyeron silbar
cuerdas, alargadas preguntas
entre los musgos
y la oscuridad colgante.*





sobre el grupo, suministrará solamente cuatro personalidades de primer orden, Mendelsohn, Finsterlin, Haring y Scharoun, e incluso analizando más capilarmente el problema (*... si después, por exceso de severidad, debiéramos eliminar a Haring en cuanto es más orgánico que expresionista, Finsterlin por no ser arquitecto, y Scharoun más heredero que protagonista...*) solamente Mendelsohn. Para Zevi el expresionismo es Mendelsohn. Los criterios de ambos enfoques son lógicamente diversos, pareciendo en toda caso, indudablemente que, tras un análisis desapasionado de una y otra actitud, resulta prevalente la opinión de Zevi.

Su punto de partida quedará basado en el progresivo desvelamiento del caudal de interrogantes críticos, planteados en torno a la ejecutoria del arquitecto judío. Veamos algunos:

- a) Fuentes de inspiración juvenil, análisis de las precedentes.
- b) Relación con las figuras del Novembergruppe.
- c) Análisis del proceso que media entre cúmulo de imágenes visionarias, sus cientos y cientos de croquis, intuiciones, bosquejos y naturalmente arquitectura construida.
- d) Análisis del tránsito entre el centrado expresionismo de la Torre de Postdam y su evolución posterior hacia posiciones más próximas a la poética racionalista.
- e) Actualidad de la poética mendelsohniana. *El discurso sobre Mendelsohn no admite evocaciones conmemorativas y tomas destacadas. Las revueltas contra el hombre desnudo, unidimensional, disecado, de la sociedad industrial, de la burocracia, del militarismo, precariamente anclado a los mitos iluministas, no pertenecen solamente a la primera posguerra alemana...*

El recordatorio de estos puntos, y de muchos de los precedentes etc. puede ilustrar paralelamente muchos puntos igualmente oscuros del acontecer español. Este es el motivo que nos hace abordar, con bastante extensión, el análisis del fenómeno germano, en la seguridad de que la extrapolación de estas situaciones al panorama español, habrá de ser, en algunos será el resultado de la verificación, prácticamente inmediata y sumamente esclarecedora. El punto tercero, por ejemplo, y salvando todas las distancias necesarias, puede perfectamente plantearse como interrogante de la gestión de uno de nuestros más grandes arquitectos visionarios, Casto Fernández Shaw, a quien también cabría aplicar la dificultad de su encasillamiento crítico -futurismo, expresionismo, racionalismo, utopía, etc.- o la relativa obscuridad en la lectura de sus ascendientes.

El cuarto tiene idéntica aplicación en Fernández Shaw, e incide dentro de la poética del edificio Capitol, por corresponder precisamente a una de las fases mendelsohnicas de aparente aproximación al racionalismo. El tema es complicado por el denso entretejido de cuestiones ahí implicadas. Las investigaciones expresionistas se han situado, muchas veces deliberadamente al margen de la voluntad constructiva. Como señalaba Borsi en el caso de Krayl, Goesch y Hablik, se trata de investigaciones figurativas. Argán puntualiza: *La arquitectura del Novembergruppe no tiene, incluso intencionalmente, una razón y una finalidad de construcción; no es ni siquiera un proyecto realizable o una utopía. Simplemente es una imagen y no quiere ser otra cosa.* Digamos, como antes, que no se trata de proyectar el objeto, sino el mismo proyecto. También esta situación será bastante clara en alguna referencia a nuestra arquitectura caso de Fernández Shaw. En

otras (sea ejemplo del Concurso de Colón, o en menor medida, la Torre del Espectáculo) Fernández-Shaw, a diferencia de Finsterlin y Krayl, ha desarrollado paralelamente a sus intuiciones más visionarias y abstractas, una extraordinaria y tenaz voluntad de realización. No es raro que estas dos situaciones mencionadas se nos antojen algo ambiguas, desde un punto de vista internacional, a caballo entre la imagen por la imagen y el proyecto realizable. (Antes mencionaba la sugerencia de Tony Garnier como posible fuente de inspiración mendelsohniana, aducida por algunos críticos. Es curioso que en el Concurso del Faro de Colón, Garnier y Fernández-Shaw, coincidieran prácticamente con la misma solución. Las interrelaciones, coincidencias, conexiones más o menos fortuitas, etc., son prácticamente constantes y prendidas de sugerencias dentro de este panorama comparado). Ahora bien, es evidente que, cuando se establece claramente la deliberación constructiva y el ánimo de proyectar un objeto real, la pura voluntad figurativa debe controlarse y establecer en cierta forma, una suerte de compromiso con las exigencias de la realidad. Los casos de la Pedrera o la Torre de Postdam son ejemplos raros. Quizás surja de ahí la relativa aproximación al fenómeno racionalista, aproximación de la que el fenómeno expresionista está realmente prendido de ejemplos. En la posguerra alemana, la falta de trabajo real, impulsaba y obligaba a los arquitectos a proyectar solamente imágenes, investigaciones estrictamente figurativas. Pero posteriormente, una instalación más operativa de la plataforma profesional, obliga lógicamente a diluir los más líricos perfiles de aquella investigación dentro de una metodología menos arrebatada. Surge en cierta forma el relativo compromiso de toda progresiva instalación en una situación de realidad. Así, en los mayores, Poelzig, Behrens, la atracción o la debilidad oculta girarán hacia sus orígenes, hacia una suerte de ampliado y sutil eclecticismo. Así también, en los más jóvenes, los Luckhardt, el mismo Mendelsohn, hacia una aproximación racionalista. Los primeros la expresaron claramente cuando fueron interrogados sobre la aparente contradicción entre sus resonancias neoplásticas, *esprit-nouveau*, y las maquetas de arcilla de la posguerra. *Una fantasía en barro es a la arquitectura lo que una improvisación musical a una fuga de varias voces. Los dos polos son la fantasía y la exactitud.* Y junto a la exactitud, junto a la necesidad de proyectar constructivamente en la realidad esas imágenes, el hecho del cliente. Poelzig, *el último gran ecléctico del siglo pasado, el primero del nuestro* en palabras de Borsi, fue uno de los primeros expresionistas en percibir su importancia real: *la historia de la arquitectura es tanto la de los clientes como la de los arquitectos. En ciertos períodos solamente se retiene el nombre de aquellos y no el de los artistas, mientras que en otros se exagera el valor del artista. Es necesario encontrar un justo término medio en esta apreciación. Ningún artista puede crear algo realmente vivo sin el consentimiento de su cliente y solamente de su entender conjugado para nacer una verdadera construcción.*

El agnosticismo realista, implícito en esta definición, resonará en la ejecutoria de Mendelsohn, individualista hábil, quien, mientras muchos de sus compañeros del Novembergruppe modelaban sus especulaciones formales, dentro de una aureola de genios enloquecidos y marginados, comenzará a introducirse en la construcción de grandes almacenes israelitas. Compárese simplemente la ejecutoria alemana de Mendelsohn, con la de Mies en la misma época. Las obras construidas por este último en su fase europea, apenas llegaron a la decena de rea-



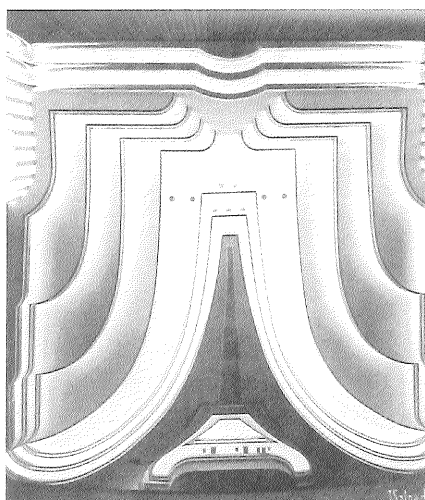


lizaciones, pequeñas en su mayoría. El elevado nivel de la operatividad real mendelsohniana, no podría nunca alcanzarse realmente con el singularizado, artesanal léxico figurativo desplegado en la Torre de Postdam. Esta realidad no ha sido muy señalada pero probablemente su aproximación a la poética racionalista - aproximación, que no adherencia- se verá, en parte, favorecida por el éxito profesional, por la necesidad de generalizar, de alguna forma, su metodología operativa. De todas formas las influencias fueron realmente mutuas. Si el expresionismo mendelsohniano, desde el Berliner Tageblatt, ya no habría de participar de las más informales aristas de la Einsteinturm (según algunos críticos -opinión desmentida por Zevi como resonancia ante el Wendingen, la escuela de Amsterdam capitaneada por Michel de Klerk y Pieter Kramer, otra variante expresionista fuera del ámbito alemán), tampoco el racionalismo alemán podrá identificarse con el racionalismo clásico personalizado en Le Corbusier. Y este fenómeno, se produce, como resultado de la influencia expresionista. La ósmosis, la interrelación entre ambos movimientos es prácticamente absoluta, y el tránsito de uno a otro no presentará los caracteres de ruptura que encontraremos en otras localizaciones culturales.

El caso del Bauhaus inicial, de la trayectoria juvenil de Gropius, (caso Sommerfeld, monumento de Weimar), la redacción del primer manifiesto de la escuela alemana, el dibujo de la portada de Feininger, parece corroborar la inicial dosificación expresionista del grupo. Bastaría recordar el episodio de la truncada incorporación de Van Doesburg, al Bauhaus, por obra y gracia de Itten, en función precisamente de su normativa expresionista. Posteriormente, la situación evolucionó hacia posiciones más racionalistas. Pero incluso hacia 1930, como ha señalado Koenig, el diseño de las casas patio de Mies Van der Rohe, *...por la reintegración de las superficies curvas, de los espacios dilatados, intensificados por cesuras dramáticas... marcan un retorno al expresionismo.*

El edificio Capitol pertenecerá precisamente a esta segunda fase de lo que pudiéramos llamar "expresionismo funcional", ejemplificado en la fase mendelsohniana del Berliner Tageblatt.

Teóricamente el expresionismo dio lugar a determinadas precisiones de importancia. Por demasiado conocidas, no vamos a insistir ahora a los iniciales manifiestos del Bauhaus, demasiado pendientes de compatibilizar un caudal también demasiado vasto de cuestiones enfrentadas. Insistiendo en el orden de ideas apuntado por estos autores, el Bauhaus intentaba concretamente afirmar su pedagogía, no en la difusión de un estilo concreto -caso de De Stijl- sino sobre unas bases ideológicas, sobre una metodología, que permitiera esclarecer, hacer consciente, intencional y controlada la operación creadora. Pero, como hemos señalado al principio, era precisamente el expresionismo, el que renunciaba a priori, a una precisa decantación estilística, siendo su afán protagonista, el de la comunicación. *El dilema del Bauhaus está exactamente en la dificultad de mantenerse entre el impulso metodológico que inicia la búsqueda y los resultados formales que son de conclusión. Iniciada la operación, es lógico que se llegue a excelentes resultados. Desgraciadamente, estas medidas de urgencia, una vez entrada en circulación, llegan a ser hechos permanentes, es decir estilísticos, a pesar de sí mismos, y es la investigación la que se resiente.* Esta observación es válida para el Bauhaus y para tantas y tantas situaciones paralelas, pasadas y presentes, in-



dividuales y colectivas, en donde la metodología inicial, aparentemente antiestilística, al desembocar en resultados concretos, al materializarse en imágenes determinadas, habrán de encadenar -ya al margen de la metodología inicial- el desarrollo ulterior de investigaciones paralelas y posteriores, a un desenlace similar al primero, a un determinado y previo estilo, a un manierismo en definitiva. Al margen del Bauhaus, el fenómeno teórico, más importante vendrá dado por Hugo Haring, especialmente desde la publicación en 1925 de su *Wege zur Form* (Los caminos hacia la forma). Haring, paralelamente al desarrollo de su léxico constructivo, intentará ir desplegando los principios teóricos de la nueva arquitectura. Su aportación más importante gira en torno a una enunciación estructuralista, que anticipa en muchos años la distinción de Dorfles entre los “cocientes semántico y sintáctico”, en sus palabras *distinguir dos exigencias diferentes en la arquitectura; por un lado, la voluntad volcada hacia la consecución del objetivo y, por otra parte, la búsqueda de expresión... el gran conflicto -de todo proceso creador de objetos de arquitectura- se encuentra en su devenir... ya que es claro que las formas mejor adaptadas para la consecución de un objeto y las formas nacidas por amor de una expresión no coinciden siempre. La historia del devenir de las cosas es en realidad una historia de las investigaciones hechas para expresar esas cosas. König puntualiza ...recordaremos que Schinkel hablaba de “representación de la idea de funcionalidad”, es decir que sostenía que no representamos simplemente, sino la idea que nos hemos hecho de esta función. Saltar este paso delicado es una simplificación aparente del problema, ya intentada por la cultura positivista. El consejo de Haring es por lo tanto muy oportuno. Si estudiamos la transformación continua, es decir el devenir histórico de las formas de objetos usuales, nos daremos cuenta de que las formas varían no solamente porque han cambiado las connotaciones de estos signos, sino porque nuestra voluntad de hacer expresar alguna cosa a estos objetos, es diversa. En otros términos, somos nosotros los que intencionalmente atribuimos un valor simbólico a esas funciones y los que queremos que las formas de las cosas las representen de manera clara e inmediata.*

En el terreno urbanístico, es curiosa la falta de incidencia de la poética expresionista. Las coartadas aducidas por Franco Borsi, en torno a la obra de Bruno Taut, son poco convincentes. Taut, concibió entre 1917 y 1918 su obra “Arquitectura Alpina”. Borsi ve en ello una concepción urbanística a escala europea, concepción que intenta salvar “el obstáculo tradicional de Europa, entre el Norte y el Sur, los Alpes”. Bueno. Nos parece que el *approach* era, realmente, demasiado simbólico para superar cualquier obstáculo, y desde luego, la superación de él no parece constituir uno de los problemas acuciantes de la nueva sociedad industrial. A lo largo y a lo ancho de esta forma de mentalizar los anhelos de fraternidad y utopismo social, parece sobrevolar un despliegue retórico, literario, de un romanticismo un poco operístico, a la manera de las enunciaciones pseudo-revolucionarias de “Andrea Chenier”: *Su Grandeza la Miseria... Hacer del mundo un Panteón... Transmutar a los hombres en Dioses... casa dorada, imagen de un mundo empolvado y vano...*” etc. (melodramáticas afirmaciones de este jaez, pueden verse actualmente, en “manifiestos” de arquitectos, por otra parte bastante bien dotados para el cociente sintáctico. V g. Hans Hollein).

Más hábil resulta la coartada de Zevi en torno a Mendelsohn, similar a la enunciada en el caso de Miguel Ángel: el arquitecto israelita actuaba urbanística-

*Yo nací - ¡respetadme! Con el cine.
Bajo una red de cable y aviones.
Cuando abolidas fueron las carrozas
de los reyes y al auto subió el
Papa.*

*Te invito, sombra, al aire.
Sombra de veinte siglos,
A la verdad del aire,
del aire, aire, aire.*



*La tromba que se expande
en los espacios*

mente, no a través de proposiciones concretas o planos reguladores, sino en función de la creación de amplias zonas de influencia urbanística, emanadas de sus edificios.

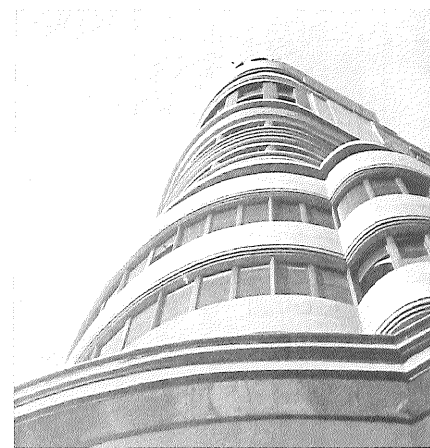
Hasta aquí, una somera visión de la experiencia germana del expresionismo. Cambio de escenario. Vengamos ahora al madrileño edificio Capitol. El problema queda planteado en 1931 con la convocatoria del Concurso "Carrión" para un edificio en la Plaza del Callao. El marqués de Melín invitó a una serie de arquitectos *para obtener ideas de aprovechamiento de un solar suyo situado en la plaza de Callao (Madrid)*. Los arquitectos invitados fueron Luis Gutiérrez Soto, Manuel Cárdenas, Luís Martínez Feduchi y Vicente Eced, Pedro Muguruza, Emilio Paramés y Rodríguez Cano, y por último Juan de Zabala y Eduardo Garay. Según relatan las publicaciones del momento, el desarrollo de la convocatoria debió ser movido, desde el momento que *el Marqués de Melín anuló el concurso y encomendó posteriormente a los señores Feduchi y Eced un nuevo proyecto*. En los proyectos de la primera fase, fueron bastante similares en organización interna los proyectos de Feduchi y Eced, Gutiérrez Soto y Manuel Cárdenas, coincidiendo los dos primeros (Feduchi y Gutiérrez Soto) en las líneas generales de la estructuración exterior. Las ideas desarrolladas por Feduchi y Eced en el proyecto definitivo, mejoraban considerablemente, en planta, todas las anteriores propuestas (incluida la suya). Se suprimía la calle interior propuesta por ellos mismos, se agrandaba la sala según la idea apuntada por Cárdenas, la entrada al cinematógrafo se cambiaba de acuerdo con la propuesta de Gutiérrez Soto, multitud de detalles coordinatorios, escaleras, vestíbulos, etc. quedaban retocados, dando, realmente, un resultado de extraordinaria limpieza compositiva si observamos la dificultad de organizar tan gran variedad de funciones en un solar no demasiado cómodo. La estructuración exterior se mantenía, tal y como quedaba apuntada en el boceto presentado a la primera fase, un dibujo extraordinariamente representativo de lo que habría de ser una vez construido, el edificio Capitol, una de las auténticas joyas arquitectónicas de que dispone Madrid. (El boceto carecía de la intencionalidad instrumental o crítica que tantas veces encontraremos en Mendelsohn. Era un esquema representativo, avant a lettre, profético, un pronóstico increíblemente exacto).

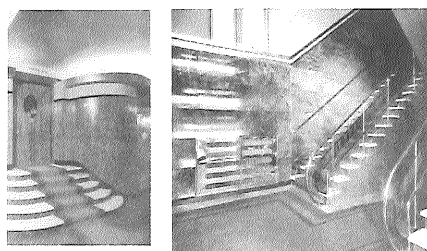
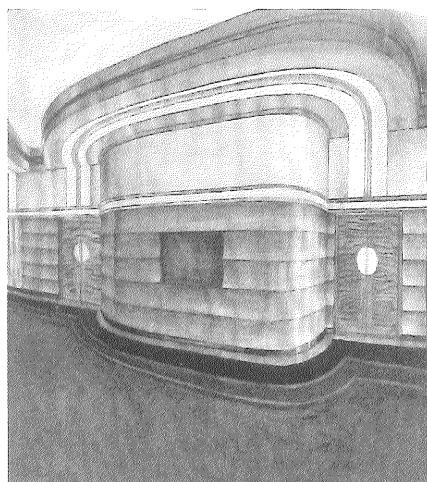
El éxito extraordinario de la construcción del Capitol, hace difícil hablar con equilibrio de la rechazada solución de Luis Gutiérrez Soto. Y sin embargo, sin establecer comparaciones -realmente no es sencillo concebir que pudiera haber igualado la realización de Feduchi y Eced su propuesta parece realmente magnífica, y no desprovista de puntos de contacto con la galardonada. La líquida forma de resolución del ondulante chaflán, la elevación del cuerpo superior, el cambio de lenguaje en los paramentos laterales, etc. establecen una suerte de sintáctica relación entre ambos. Una y otra participan claramente de la misma ascendencia germana.

Las diferencias, más sutiles, también pueden establecerse. Gutiérrez Soto es menos temperamental y lírico que el equipo ganador, digamos más sentimentalmente volcado hacia una concepción de habilidad más ecléctica, menos sensible al dato puramente expresionista. Obsérvase su voluntad de descomposición del chaflán en piezas precisas, (muy parecida en el detalle superior al de su piscina La Isla), cilindros diversos, prismas diversos, encastrés, uniones, que en la obra de

Feduchi y Eced quedan reemplazados por un discurso más ondulante, fluvial y unitario (los dibujos de ambos tienden a corroborar esta impresión, lineal y preciso el uno, sombreado y diluido entre claroscuros y brillos el otro). Un poco débil, o mejor aún muy débil, la constante recurrencia monumentalista del eclecticismo de Gutiérrez Soto, ese retórico prisma encastrado en el torreón del chaflán casi una suerte de patética y estilizada Victoria de Samotracia, en la proa de la nave, con los cabellos al viento unos más largos, otros más cortos.

Mientras escribía este trabajo, leía uno de los agudos comentarios de Julián Peña, en *Arquitectura: Lo que vemos*, refiriéndose a los anuncios luminosos como obligado condimento de tantos edificios. Contraponía, doliéndose de la textura actual de Capitol, recubierta de ellos, la limpieza del antiguo edificio del Fénix en el cruce de Alcalá y Gran Vía. Julián Peña echaba de menos la limpia desnudez de elementos adjetivos, tal y como aparecía representada en el inicial dibujo de Concurso de Luis Feduchi. Siento discrepar en este caso de mi buen amigo Peña, y me alegro de que plantee un tema interesante, por otra parte plenamente *Lo que vemos*, refiriéndose a los anuncios luminosos como obligado condimento de tantos edificios. Contraponía, doliéndose de la textura actual de Capitol, recubierta de ellos, la limpieza del antiguo edificio del Fénix en el cruce de Alcalá y Gran Vía. Julian Peña echaba de menos la limpia desnudez de elementos adjetivos, tal y como aparecía representada en el inicial dibujo del concurso de Luis Feduchi. Siento discrepar en este caso de mi buen amigo Peña, y me alegro de que plantee un tema interesante, por otra parte plenamente encarnado en la poética mendelsohniana. En mi opinión, una de las grandes cualidades del Capitol es la forma realmente eficaz con que aguanta una inserción de elementos propagandísticos, y el modo magistral con que los incorpora. Es significativo, nueva prueba del instinto de Gutiérrez Soto, la forma habilísima de prever, de alguna manera, esta situación. El dibujo de Feduchi es desnudo, efectivamente, pero no así el de su oponente, todo ello marcado de nombres comerciales -CEMENTO PORTLAND, HOTELES, A. E. G., TRAFICO, HOTEL ATLANTICO, GRILL ROOM, TRANSPORTES AEREOS, TEATRO AKLAPLANTA, hasta llegar a la divertida enunciación cinematográfica, HOY, GRAN EXITO DE LA INCOMPARABLE ESTRELLA... Suponemos que este repertorio sería mucho menos inocente de lo que parece, y seguramente encaminado a ilustrar las posibilidades comerciales del proyecto, pero de nuevo ilustra el terrible instinto del realismo de Luis Gutiérrez Soto previendo un edificio, no en función de su desnudez formal, sino con toda su necesaria y futura carga adjetiva. (Muy recientemente Sacripanti, en su interesante propuesta para el Concurso de la Torre Peugeot, se movió en un terreno similar, similar a 40 años vista). El esquema de Gutiérrez Soto, como luego la solución construida de Feduchi y Eced, plantea así su capacidad de reacción, versatilidad, e inmersión con todas sus consecuencias en el contexto urbano de nuestra ciudad, su polivalencia funcional, su juego de dimensiones diversas, aleatorias, móviles... En otros casos, por ejemplo los anuncios colocados en la obra de Antonio Palacios, Círculo de Bellas Artes, siempre mantendrán un cierto sabor agridulce, el sabor de divertida profanación, entre Minervas y luces de neón. El caso del Capitol, a escala de estas dos propuestas y sobre todo a escala de realidades construidas, es diferente. El expresionismo o el racionalismo admiten, en este caso, su reconsideración fluorescente (OP, POP, o lo que se quie-





*A ti, persecución, múltiplo en celo,
Circulo en fuga, aljaba y jabalina*

La plástica, diaria, muda vida

*Obediente al estilo o la manera,
dócil a la medida o desmedida.*

*Y aún más hermoso y más que
arquitectura.*

*Extendida superficie, a los ojos,
en espera.*

Recta, curva, bailable geometría

ra) gran prueba, en mi opinión, de vitalidad cultural, de disolución de nostalgias idealistas. Entendámonos. Toda esta consideración no puede generalizarse, simplemente estoy ilustrando, lo que entiendo en un caso magnífico y raro de supervivencia espiritual ante un poderoso embate adjetivo, ya intuido en la solución de Luis Gutiérrez, embate afrontado con éxito extraordinario, sin “profanaciones” en la obra de Luis Feduchi y Vicente Eced.

Generalicemos esta observación, desde el momento que incluso al margen de la extraordinaria disponibilidad de la arquitectura mendelsohniana como soporte de una estructura adjetiva de semántica publicista, su extraordinaria capacidad de imagen le convierte, en sí mismo en un gigantesco emblema, apto para el recuerdo, por su inmediata identificación, foco de atención visual y nemotécnica que prácticamente obscurece y diluye los perfiles del panorama circundante. Los anuncios, los letreros luminosos, el cinetismo de los techos de neón quedan allí incorporados, absorbidos porque el mismo edificio, la misma estructura, es un gigantesco “affiche” un macro-poster espacial, prendido de emblemáticas virtualidades. Y este es el caso, magnífico, apoteósico del edificio Capitol, el emblema, el estandarte arquitectónico de una de las zonas neurálgicas de Madrid, zona neurálgica en la que realmente no puede decirse que sean escasos los testimonios de grandes arquitectos.

Veámoslo brevemente. El diseño de una de las zonas madrileñas, la plaza de Callao, más entrecruzado de trayectorias urbanísticas profesionales, historiográficas, merece, desde cualquier punto de vista, una extraordinaria atención. Urbanísticamente, están el inicial trazado de López Sallaberry, la realización efectuada, precisamente del tramo segundo –Red de San Luis, Callao- a cargo de Secundino Zuazo, el proyecto secesionista de Oriol de la nueva Gran Vía, Callao-Glorieta de Bilbao, etc. Y a la hora de su concreta configuración ese extraño y concentrado asterisco urbano registrará las intervenciones de Zuazo (Palacio de la Música), Pedro Muguruza (Palacio de la Prensa, obra, discutible, disparatada si se quiere, pero importante y poderosa sin duda, en donde de nuevo, es posible el rastreo del monumentalismo en clave secesionista. Desgraciadamente, el Palacio de la Prensa, otra obra con gran capacidad emblemática, es un ejemplo más de absurdo silenciamiento crítico). Nuestros personajes, Feduchi y Eced, Gutiérrez Soto, en el Cine Callao y en la fase de posguerra, en el antiguo edificio de Galerías, Antonio Perpiñá y Javier M. Feduchi en el nuevo de la calle del Carmen... Zuazo, López Sallaberry, Muguruza, Feduchi, Perpiñá, Sainz de los Terreros, Gutiérrez Soto, Eced, José Luis Oriol... Un poco más arriba, Anasagasti en el Madrid-París y el derruido Fontalba, Antonio Palacios, López Otero, Ignacio Cárdenas... En el tramo descendente hacia la plaza de España, de nuevo Gutiérrez Soto en el Rex, Fernández Shaw y Muguruza en el Coliseum, Eduardo Figueroa, Muñoz Casayus, los Otamendi,... etc. Casi podría hacerse una suerte de historia emblemática de la tradición moderna en Madrid en función de los episodios reseñados en esa zona, y realmente de todos ellos, si tuviéramos que elegir el episodio más destacado, el protagonista sintáctico y cultural, la elección recaería sin duda en el edificio Capitol. A su lado palidece definitivamente el amable decorativismo del Callao, se evidencian los anacronismos retóricos e historicistas de Pedro Muguruza, el mismo magnífico Palacio de la Música queda empuñado y datado, el Rex, concluye en anécdota urbana, trivial... Todo queda

apagado y subordinado a su increíble maestría, maestría que de nuevo volverá a hacer referencia a un caudal de niveles de conocimiento arquitectónico y urbanístico: capacidad de imagen, referencia cultural, historicidad, perfeccionismo en el detalle, forma de afrontar el envejecimiento, virtualidad visual, resolución de un episodio de diseño urbano, extraordinario acierto en cuanto su localización espacial, estratégica, alerta, panoptica y referencial, incorporación definitiva al panorama urbano ...etc., etc.

En mi trabajo sobre Aizpurua, recordaba la aguda frase de Olasagasti sobre el genial guipuzcoano, alusiva a su capacidad de revelación y acierto, como la sensación *del batir de las alas del ángel*, momento difícil de intuición feliz, inaprensible, inesperada... Creo en gran parte, esta enunciación, incluso en lo que pueda contener de caracterización fortuita e irrepetible, es aplicable en este caso. Y junto a la maestría iluminística, el recordatorio cultural de una época tan propicia, tan catalizadora de estos extraños momentos felices, (período abierto aproximadamente, en el filo de 1927...), favorecedora de la transcendencia natural de unos arquitectos incluso más allá de ellos mismos, más allá de sus propios y aparentes límites personales. El arquitecto, como cualquier creador está anclado, basado en su época, en unas épocas determinadas, dotadas o desprovistas de esta capacidad de reacción y estímulo como tal, refleja necesariamente sus virtualidades implícitas, sus realidades, sus anhelos, sus frustraciones... Sin ese contacto profundo señala Zevi *...la libertad poética se torna evasión, desinterés por los temas de la vida y no superación de los mismos, pierde la historicidad y al faltarle el alimento de la inspiración cae en el juego, deja de construir el presente y de configurar el porvenir de la civilización*. El influjo es doble, referencia del creador hacia su realidad, y configuración del mismo por esa nueva realidad en la que se encuentra inmerso. Como veíamos en nuestro estudio sobre Domínguez y Arniches, tanto a nivel nacional como internacional los años 20 y 30 fueron extraordinariamente positivos en la transfiguración cultural del panorama arquitectónico, en la organización de un complejo caldo de cultivo socio-cultural propicio y estimulado para la revelación de unos nuevos cuadros de vida. Así parece demostrado a escala española la trayectoria de tantos y tantos arquitectos, agitados, estremecidos y sublimados en función de esta teoría cultural. Desgraciadamente, como veíamos también, esta situación fue extinguiéndose con bastante rapidez en el panorama internacional, en los años próximos al preludio de la II Guerra Mundial.

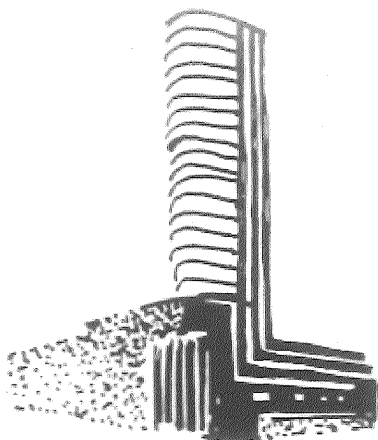
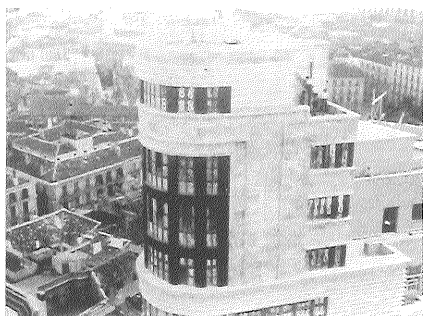
Podríamos individualizar la ascendencia mendelsohniana del edificio en torno a tres o cuatro episodios de la aventura del maestro alemán, tres o cuatro episodios que irían desde la angulación del Tajeblatt berlinés el 21, hasta el cine Universum el 28. Los aspectos de mobiliario y diseño recogen en parte experiencias de la villa Mendelsohn en Rupenhorn el 30. En el primero de los ejemplos mencionados, quizá el decisivo, finalizado hacia 1923, el problema queda referido a la ampliación de una construcción existente, sin especial carácter arquitectónico, fuera de una agónica resonancia de un electricismo neogótico, "a la Chicago". En esa obra colaboraron Mendelsohn, Richard Neutra y el escultor Henning. Mendelsohn, planteó decididamente una superposición de lenguajes diversos tanto estilísticos como textualmente, cemento frente a piedra, material cerámico como elemento de separación entre ambas entidades, etc. Esta poética



Débil perfil, anuncio iluminado

Soy el volumen que me da la mano

*Y se descubre esa ventana
que se entreabre al mediodía
de otro nuevo planeta
desnudo y con rigor de geometría.*



de deliberado contraste, no alcanzado sin el subsiguiente escándalo, no queda instalado, sin embargo, según la orientación de la yuxtaposición surrealista de elementos dispares. Curiosamente, el elemento nuevo absorbe de alguna manera el existente, dando origen a una nueva entidad. Es difícil analizar las causas de ese extraño resultado final. En parte el motivo radicaré en intensa capacidad emblemática que antes aludíamos, capacidad que realmente absorbe muchos aspectos colaterales, en la intensa virtualidad comunicativa del eón expresionista, pero quizás también anide en el corazón de esta inesperada simbiosis la sutil afinidad retórica-ecléctica, del que el caso Poelzig es resultado y paradigma. Es curioso al respecto la mayor facilidad de muchos arquitectos eclécticos o monumentalistas, en incorporar determinados expedientes formales del expresionismo en relación con el caso paralelo del más centrado racionalismo, mucho más arduo de asimilar. El eón expresionista es fundamentalmente “abierto”, pero es significativo observar la multifocalidad de su apertura. En este sentido la magnífica obra del Tajeblatt es una de las más sutilmente significativas de ese impreciso cariz de relativa ambigüedad.

De él dimanará la lección fundamental del epitelio del Capitol, el carácter emblemático, la posibilidad de introducción de caracteres publicatorios, su inmensa virtualidad nocturna, muchos expedientes de su concreta volumetría y modelados de detalle, fenestracón, molduración, marquesinas, la poética del ángulo sobre la que luego volveremos, etc.

Ahora bien, preciso es decir, que al respecto, el Capitol parece superar claramente el modelo inicial. El origen no es indescifrado, la ascendencia es precisa, pero el resultado de esta ascendencia supera el modelo inicial. La segunda incidencia clara la encontramos en los almacenes Herpich de Berlín el 2ö. Mendelsohn intenta hábilmente rescatar una poética volumetría, angular, sugerir el chaflán, ante el difícil expediente del edificio entre medianeras. Y por último, en lo que respecta al modelado interior, constructivo, ambiental e iluminado, citas ocasionales del cine Universum en Berlín (1926-28). La alusión es aquí menos literal, más elaborada y personal que en el caso del Tajeblatt, intentando con éxito, captar el mensaje oculto de la magia publicística y psicológica del maestro alemán. Magnífica también la extensión de esta poética ambiental del local cinematográfico hacia recintos secundarios de los cafés, salas de fiesta, vestíbulos de acceso, la entrada principal al cine, etc. (Ocasionalmente algunos acentos en la molduración de los techos y las marquesinas quizás ofrezcan residuos de una visión decorativa clasizante. Igualmente resulta débil la fachada hacia el cine Callao). Asombra realmente la extraordinaria y temprana capacidad de asimilación desplegada por Feduchi y Eced, ante una lección arquitectónica tan personal e individualizada como la del maestro germano, capacidad que repetimos, en muchas ocasiones, supera y trasciende lingüísticamente los códigos de su ascendencia. (Tampoco fueron abundantes las ocasiones de incidencia directa de Mendelsohn en el panorama español. Sólo registramos un episodio, prácticamente desconocido, de un viaje suyo a España en 1930, con motivo del proyecto de una villa para el duque de Alba en el paseo de Extremadura. En las páginas de información gráfica publicamos el único boceto existente, una planta del ala de la zona de servicios).

Vamos a terminar. En publicaciones sucesivas continuaremos refiriéndonos de alguna manera a la proyección mendelsohniana en España, de la que los casos de Fernando Arzadun, Manuel Galíndez o Luis Gutiérrez Soto, puede de una u otra forma registrar la incidencia. Su caso, creemos sin embargo, no alcanzará el vértice lírico desplegado en el Capitol.

Quisiéramos terminar con una verificación de esta obra expresionista a la luz, precisamente de una angulación teórica también dimanada de esta escuela, la mencionada distinción sintáctica y semántica destacada por Haring. ¿Qué características sintácticas destacaríamos, en esta obra? Muchas han quedado ya apuntadas a lo largo de este trabajo, recordemos ahora simplemente, en palabras magistrales de Zevi, una de las fundamentales, *la poética del ángulo*. *Apoderarse del ángulo significa garantizar la condición dinámica del volumen, venciendo todo estatismo clasicista, y además reacondicionar todos los movimientos de la masa para volverla a lanzar hacia una extensión liberada... nuevo ritmo involucrante, ritmo que permanece abierto a los contornos oblicuos... en rigor, destruidos los ángulos, desaparecen las fachadas; cada una es un infinito, un acto que solamente puede concluirse en la tercera dimensión..., líneas energéticas de bandas luminosas se agrupan en el sutil cilindro y en dialéctica con ellos, siguieron una completa penetración a través del espesor de la caja mural... la poética del ángulo en el sentido de coagular fuerza y movimiento para proyectarlo en el horizonte... etcétera.* Formulaciones todas ellas válidas, penetrantes y esclarecedoras de la gramática formal del edificio Capitol.

¿Y el rumor semántico? carácter emblemático, su extraordinaria eficacia en la capacidad de comunicación tan elocuente como insistente. Observemos la inmensa mayoría de los edificios de la Gran Vía, magníficos muchos de ellos, antes lo veíamos, pero incapaces de sostener el desigual combate con la estructura adjetiva, publicitaria, que los envuelve. Ahí sí es acertada la observación de Julián Petra. Desaparecen bajo los anuncios. No se ven. Sin embargo, el único quizá, que sobrevuela, eficazmente por encima de este denso entretejido, que lo incorpora, que afirma su personalidad como entidad comunicante legible, referencial, que en definitiva puede absorberla y sigue siendo el mismo, será el Capitol. Los affiches, los letreros no están ya superpuestos a él, son él mismo, y quizás aún más eficazmente en su momento de máximo despliegue, el momento nocturno, en donde la cara espacial, diurna, arrogante y presencial se transforma en magia cinética, inapreciable, ilusionística. Dos caras contrapuestas de la comunicación como presencia, como ademán rotundo, y como pura ilusión óptica.

Capacidad de imagen, reconocimiento, persuasión y recuerdo. Apoteosis de la comunicación y la autopublicidad. Apoteosis del edificio concebido como un gigantesco signo polivalente, y casi, casi, sin humor ninguno, en pura etimología poética, una agridulce magnífica, simbiosis del espacio y el semáforo.



Georges Vantongerloo. Desde el Stijl a la Aurora Boreal

Publicado en NUEVA FORMA
nº 75. Abril 1972

Cinco años después de la muerte de Georges Vantongerloo en 1967, la biografía artística de este destacado miembro de De Stijl sirve a Juan Daniel Fullaondo para volver a examinar el movimiento neoplástico en su conjunto, al que ya había dedicado en la revista Nueva Forma varios números monográficos. En este caso, el protagonismo de Vantongerloo, un escultor belga nacido en Amberes en 1886, algo más joven que Braque y Picasso y casi exactamente contemporáneo de Le Corbusier y Mies Van der Rohe, no sólo permite al autor un examen minucioso de su actividad artística desde incluso antes de refugiarse en Holanda durante la guerra e incorporarse al grupo De Stijl, sino un despliegue gráfico exhaustivo de sus investigaciones plásticas realizadas a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX. Si en este ensayo se dedica un amplio sector de la crítica a Piet Mondrian, Theo van Doesburg y Bart van der Leek, como los pilares sobre los que se sustenta toda la poética del neoplasticismo, estudiada por Bruno Zevi en la década de los años cincuenta, no es casual que Fullaondo concluya su serie de escritos sobre De Stijl con esta monografía que incluye un abrumador despliegue de imágenes de las obras del propio escultor Georges Vantongerloo.

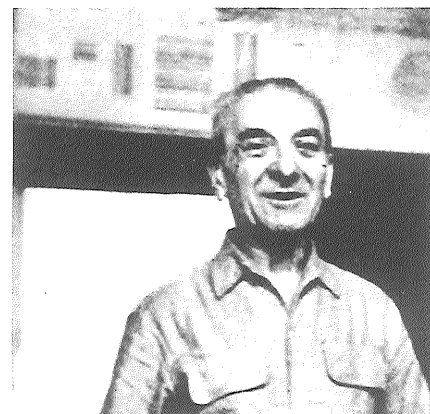
Resulta evidente que, por una parte, Fullaondo insiste en focalizar su mirada sobre una sensibilidad para él fundamental en la arquitectura y el arte del siglo XX, pero por otra parte, que lo hace ahora atendiendo a un campo de creación en el que la investigación formal ocupa el primer plano y donde las eventuales disparidades plásticas de Vantongerloo responden a una trayectoria que acoge por igual a los objetos más matemáticamente controlados por fórmulas, a los más libres y arbitrarios e incluso a los más próximos a la imagen de un proyecto arquitectónico. El reconocimiento de la escultura como el laboratorio más fértil para la génesis y el desarrollo de las formas, de las que se nutrirá después en gran medida la arquitectura, está implícito en este enésimo estudio sobre el neoplasticismo y será un axioma sobre el que trabajará Juan Daniel Fullaondo durante toda su vida. Su interés por examinar la vida de las formas, su crecimiento, por analizar su desarrollo y su definitiva configuración cuando sólo son eso, formas, llevará a Juan Daniel Fullaondo a elegir como objeto de estudio al escultor Vantongerloo, una figura si se quiere no central dentro del movimiento De Stijl, pero todavía hoy uno de sus descubrimientos indiscutibles dentro del panorama español y una de sus señas de identidad como director de la revista Nueva Forma. M.T.M.

PRIMERA PARTE

A) PANORAMA GENERAL

1) Introducción

El desarrollo de nuestra serie de fascículos sobre el movimiento neoplástico, nos hizo enfrentarnos, de alguna manera, con la inexplicable laguna bibliográfica sobre la gestión de una de las más importantes personalidades creadoras del Stijl, el escultor belga George Van Tongerloo. La cancelación de nuestra serie con el número de Mondrian, dejó, dentro del equipo que integra la redacción de esta revista, una cierta sensación de incomodidad ante la forma incompleta con que había quedado registrada la incidencia del que, probablemente, puede ser considerado como el máximo representante de la escultura neoplástica. Por todo ello, a lo largo de estos meses, hemos intentado ir reuniendo una documentación que de alguna manera, permitiera presentar una imagen razonablemente integral de una trayectoria artística, que hasta el momento, situación realmente asombrosa, no cuenta con ninguna publicación monográfica en toda la bibliografía internacional. (Las fantásticas, tendenciosas, irreales, referencias que él ha dado de sí mismo, no pueden, desgraciadamente constituir tampoco, una apoyatura mínimamente válida). Parece que en estos momentos estamos ya en condiciones de poder presentar un trabajo que, dentro de sus inevitables limitaciones biográficas y de detalle, constituya el esbozo más completo, inventarial e interpretativamente -realmente el único-, aparecido hasta ahora dentro de la bibliografía europea. El problema de Van Tongerloo, por otra parte, no es lógicamente interpretable con una óptica exclusivamente limitada a los avatares de su personalidad individual. Su trayectoria inicial discurre a favor de esa vibrante corriente de confluencias culturales que constituirá el momento cenital de cristalización de la tradición moderna a lo largo de las tres o cuatro primeras décadas de este siglo. Las incidencias mútuas, las implicaciones, resonancias, precedentes, afinidades y alternativas, las tomas de relevo y los decaimientos, configuran un intrincado y vertiginoso entretejido cultural que parece sugerir una cierta parsimonia, atenta, en el examen de la cuestión (en el caso de Van Tongerloo el problema es muy interesante, por constituir, en mi opinión, el fenómeno de un artista más receptivo que innovador, un hombre que ha desarrollado formulaciones inicialmente planteadas por otros. Sus bosquejos autobiográficos han intentado sistemáticamente silenciar, desvirtuándola, esta realidad). Especialmente en el breve período que media entre 1916 y 1918, los acontecimientos se superponen con tal velocidad, que es realmente bastante difícil poder captar el sentido y la paternidad de los vertiginosos capítulos, que, con imagen de Umbro Apollonio, podría decirse que, realmente debieran ser medidos, en términos de cronología cultural, a base de décimas de segundo y "photofinish". El crítico italiano añade que *en cierta manera, lo que ocurre es un intercambio recíproco de postulaciones y que los tiempos cuentan sólo para los que observan los acontecimientos del arte como una competición deportiva*. El intercambio constante existió de forma realmente obsesiva y multifocal, pero de todas formas puede interesar conocer la forma, más o menos precisa, en que se produjeron los capítulos más importantes de esa complejísima fronda de interresonancias, especialmente intrincada en el caso de la trinidad





Interior con mujer, la Haya, 1915
óleo (100 x 75 cm)

Mondrian-Van der Leek-Van Doesburg (a los que podríamos añadir un segundo escalón con Van Tongerloo y Rietveld).

El punto de vista de Apollonio, acertado en líneas generales (pero no de una forma absoluta. Extrapolar ese criterio “acronológico” ante determinadas situaciones culturales -v.g. el origen del cubismo- conduciría a planteamientos realmente distorsionados), suele, en ocasiones, traducirse y de forma muy desgraciada, en una aparentemente deliberada y equívoca oscuridad en la forma de plantear las situaciones más conflictivas. Especialmente el problema acaso más grave, es decir, “el intercambio de postulaciones” entre Mondrian y Van der Leek, parece producir una extraordinaria -y palpable- inquietud en los textos interpretativos. El resultado suele materializarse en una extraña, confusa, desfigurada, forma de presentar los hechos, y como señala Overy, una imagen cronológica de las interrelaciones, especialmente de las localizadas en los períodos críticos, francamente muy poco satisfactoria, imagen en donde da la impresión que algunos datos han sido sistemáticamente manipulados.

En este sentido, este trabajo, inicialmente canalizado hacia la trayectoria de Van Tongerloo, puede servir de ocasión inmejorable para intentar, a la vez, bosquejar de alguna manera, una suerte de visión más general del movimiento neoplástico, sus lados oscuros y sus más controvertidas incidencias, dentro de cuyo marco cultural, la dimensión inicial del gran escultor belga adquirirá su más luminosa significación.

ESTUDIOS 1915-1917

2) Los precedentes y el espiritualismo de la época

El tema de los precedentes del movimiento neoplástico fue suficientemente tratado por Jaffé, Overy y especialmente por Bruno Zevi, para volver aquí a insistir en detalle sobre ello; ahora simplemente el recordatorio de algunos episodios, los elementos mobiliarios del arquitecto inglés E. M. Goodwin, fechados hacia 1867 y 1885, las sillas Thonet de 1885 (de las que hacia 1910 se habían vendido unos 50 millones de unidades), determinadas facetas del Deutscher Werkbund promovido por Muthesius hacia 1907, los archiconocidos capítulos de Mackintosh, Sullivan o Frank Lloyd Wright, la corriente futurista de Marinetti, Sant’ Elia y Chiattonne, la vertiente orientalista de la época, temporalmente recogida por Van Doesburg en sus artículos de 1912 en el diario *Eenheid*, etc. etc.

Capítulo especial merece el parámetro espiritualista de la teosofía, extraordinariamente encarnado en la conciencia de la época.

Según Paul Overy, el precedente histórico de algunas facetas ideológicas der *Stijl*, podrían encontrarse en la obra del judío holandés Spinoza (tesis que suponemos hubiera hecho las delicias de los críticos totalitarios de la Europa de los años treinta y cuarenta). Al parecer los postulados neoplásticos de enfatizar más las “relaciones” que los objetos en sí mismos, o la consideración de la emoción como corruptora de la armonía y del equilibrio entre los factores del problema, se derivan, de forma bastante inmediata, de los esquemas, más o menos panteístas, del filósofo holandés del siglo XVII. El parámetro teosófico, por otra parte obedece a una constelación emotiva extraordinariamente generalizado en la Europa del filo del siglo. En nuestros trabajos sobre el futurismo ya habíamos

recogido la ambientación espiritual de la denominada conciencia decadentista, a través de una amplísima sucesión de nombres que podrían extenderse desde Allan Poe y Baudelaire hasta D'Annunzio.

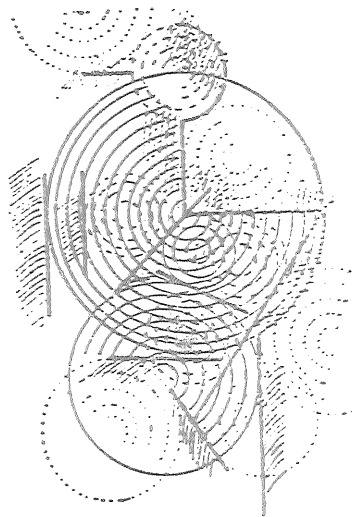
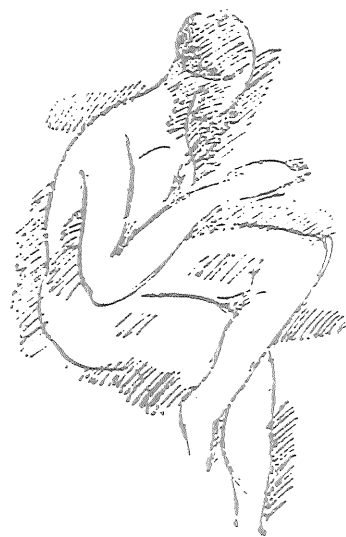
De una u otra, prerrafaelistas, simbolistas, parnasianos, exóticos, decadentistas, modernistas, surrealistas... participarán de una u otra forma dentro de esta confusa vocación espiritualista en la que como señala, Alberto Longatti, *era perceptible... el nacimiento de una revuelta laica... que a la negación de un principio divino hacían seguir la predilección por lo incognoscible, intentando engañar la angustia y llenar el vacío de la existencia con la astrología, la alquimia, las fórmulas mágicas*. En mi opinión la reacción no obedecía sólo a este rechazo del concepto de una divinidad personal. Probablemente también surgía como confusa respuesta a la emergencia del positivismo científico de la segunda mitad del XIX. Seuphor ha propuesto, en su obra sobre Mondrian, una calificación del XIX como “romántico y naturalista” y del XX como “técnico y económico”. El problema no es tan fácil de resolver. Las bases de este pensamiento materialista se pusieron precisamente en el XIX, pensamiento contra el que surge, en parte, esta difusa ambientación espiritualista. Lo que quizás no ha sido destacado en la medida deseada, es el hecho de que este fenómeno de “contaminación” ideológica había de alcanzar no solamente a lo que pudiéramos denominar vertiente “irracional” de las artes -modernismo, exotismo, surrealismo, decadentismo, expresionismo...sino a muchos de los niveles aparentemente más vinculados a un férreo control racional -Stijl, Suprematismo, Bauhaus...-. Hombres de todas las orientaciones, Yeats, Russell,

Stravinsky, Mondrian, Scriabin, Klee, Itten, Marc, Kandinsky, o el mismo Joyce parecen haber sentido de alguna manera la atracción de esa difusa aureola, institucionalizada posteriormente en el movimiento creado por Mme. Blavatsky. Esteban Dedalus medita en las páginas del Ulises:

Cajapetacayogui en las habitaciones de Dawson. Isis Develada. Su libro de Pali que tratamos de empeñar. De piernas cruzadas bajo un árbol parasol eleva el trono un logos azteca, funcionando en planos astrales, su superalma, mahamahatma. Los fieles hermetistas esperan la luz, maduros para el noviciado budista circulatierra alrededor de él. Louis H. Victory, T. Claulfield Irwin. Las damas del loto los vigilan en los ojos sus glándulas pineales fulgurantes. Henchido de su dios se eleva al trono Buda bajo plátano. Tragador de almas, engolfador. Almas masculinas, alma femeninas, multitudes de almas. Engofados con gritos gemidores, arremolinados arremolinándose, ellos se lamentan.

Según Josef Rickwert, el término “teosofía” significa reflexión sobre la naturaleza del mundo sobre la base de algunas revelaciones directas, en contraposición a la filosofía, que debe menospreciar tales aportaciones. Su nombre le vino dado por la asociación fundada en 1875 por Helena Petrovna Blavatsky, personaje que se decía iniciado en las revelaciones de los misterios psíquicos a través de sus estancias en el Tibet. El mismo autor nos señala los tres fines de la organización internacional que en 1891 había reconocido a Mme. Blavatsky como cabeza visible:

- 1 Hermandad nacional entre los hombres.
- 2 Estudio comparado de las religiones a la búsqueda de sus elementos comunes.
- 3 La investigación del denominado “poder latente del hombre”.



3) La teosofía en el Stijl

Pero volvamos al Neoplasticismo. En lo que respecta al Stijl concretamente, la difusa aureola conformada por el orientalismo, tempranamente reflejado en los artículos de Van Doesburg, las resonancias budistas de su doctrina que Jaffé resume en la fórmula de “oposición entre la universal y particular”, la atención de Rietveld hacia los escritos de Tagore, o en el caso de Mondrian con Krishnamurti y Rudolf Steiner, acaban concretándose místicamente en un cierto universalismo purista a través de las teorías del Dr. M. Schoenmaecker figura clave del “arrièrepensée” teosófico del grupo. Schoenmaekers era un antiguo sacerdote católico, residente en Laren, autor de un sistema filosófico neoplatónico, denominado “mística positiva”. Sus obras más conocidas fueron “La Fe del hombre nuevo”, “La nueva imagen del hombre” (1915), “La nueva matemática” (1915) y “Principio de Matemática Formal” (1916); su pensamiento parece haber influido extraordinariamente en la evolución ideológica de Mondrian, que llegó a conocerlo personalmente hacia 1916, época en la que -como Van der Leek- residía muy cerca de Laren. Aunque Jaffé se inclina a desvalorizar un tanto la influencia de Schoenmaekers en la evolución de la ideología del Stijl, el testimonio contrario de Seuphor, una de la personas más próximas a Mondrian durante sus años europeos, parece ser bastante decisivo. En su opinión, a él se debe la adopción del término neo-plasticismo (una mala traducción del holandés *Nieuwe Beelding*). Jaffé, por su parte, sugiere que el término *De Stijl* emana también de la influencia de Schoenmaekers. (Banham se inclina, al respecto, por la fuente de Berlage). De hecho Mondrian lo cita expresamente por su nombre en el n.º 3 del Stijl. Algunas fórmulas suyas: *el artista es un místico en la medida que contempla la realidad viva, (...) el estilo es lo general a pesar de lo particular. Por el estilo, el arte se integra en lo general, la vida cultural, (...) la nueva imagen del mundo debe llegar a una precisión controlable, a una consciente penetración de la realidad, a una belleza exacta* (frase que había de tener una extraordinaria importancia en la trayectoria de Van Tongerloo), *Deseamos penetrar en la naturaleza de manera, que la construcción interior de la realidad se nos revele. (...) Los opuestos son aspectos diversos de una misma realidad. Por lo tanto sólo son reales en relación de uno con otro. La línea es línea solamente en relación con el radio de la esfera, y el radio, es de hecho radio, sólo en relación con la línea, etc.*

4) Sedimento calvinista

Otro factor significativo de la espiritualidad del Stijl, lo encontraremos en el sedimento religioso del calvinismo holandés. Es curioso que, aunque en Holanda prácticamente sean equiparables en número, los estamentos católicos y protestante (41 % y 50% respectivamente. Los primeros se concentran en Limburgo y al sudoeste, en el norte de Brabante. Hacia el oeste predomina el protestantismo), todos los artistas holandeses del Stijl provenían del calvinismo. (El caso de Van Doesburg requiere alguna matización. Su padre y su padrastro -el auténtico Theo Van Doesburg- eran católicos. Pero él fue educado en el calvinismo, de acuerdo con la orientación de su madre). Quizás en la prescripción neo-plástica contra la vía representativa, puede encontrarse un cierto y lejano eco de las enunciaciones calvinistas. Van Doesburg hacía bastante explícita esta interpretación:

Es equivocado, identificar la esencia del pensamiento con la contemplación, de la misma forma que sería equivocada en relación con la contemplación identificada con la representación sensual de la naturaleza. La última es una concepción de origen clásico y romano-católico, contra la que el protestantismo ha batallado (iconoclasticismo).

5) La teosofía en el Bauhaus

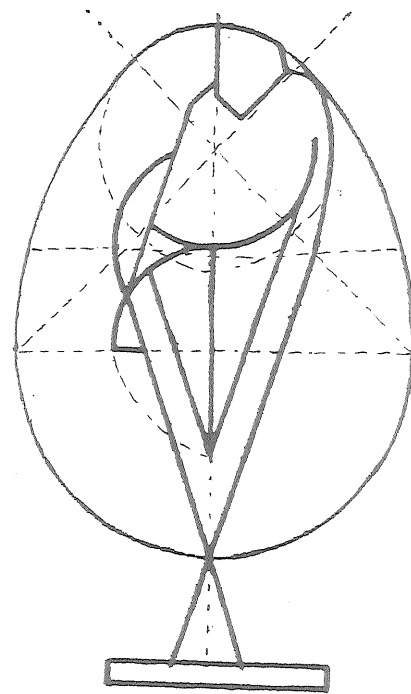
Tampoco el Bauhaus pudo permanecer inmune a las sugerencias de la aureola teosófica. Aunque no sea éste realmente el tema central de nuestro trabajo merece la pena que nos detengamos un momento en este punto. Los orígenes pueden quizás localizarse en la influencia de Rudolf Steiner, nombrado, hacia 1902, secretario de la asociación teosófica alemana. Investigador de la obra de Goethe, afirmó haber tenido revelaciones directas del maestro, revelaciones cuyo carácter acabaron por producir fricciones en el seno de la organización. Steiner se separó del grupo y formó un organismo autónomo -Sociedad Antropopográfica- en Dermach (Suiza).

Las teorías de Steiner en sus comentarios de Goethe, tuvieron de hecho, mucha influencia en Kandinsky, practicante del yoga, a través del cual llegaron al Bauhaus. Hacia 1910 la atención germana estaba compartida por dos agrupaciones fundamentales, el berlinés Die Brücke, intento de compatibilización de Nietzsche con un arcáico primitivismo, y el Blaue Reiter de Munich, en donde se agrupaban los nombres de Kandinsky, Franz Marc, Augusto Macke, Alexei Jawlenskij y Paul Klee.

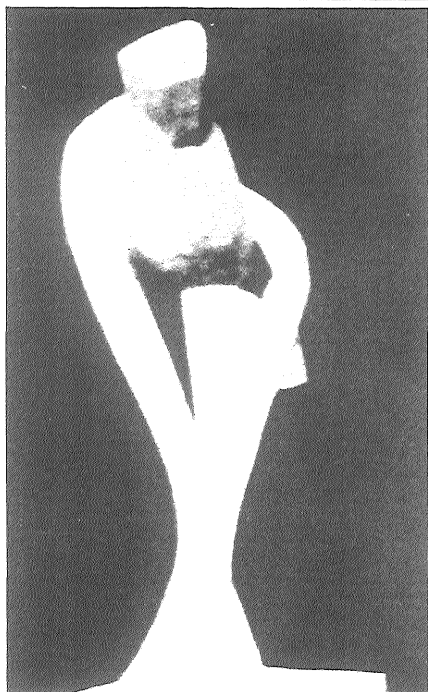
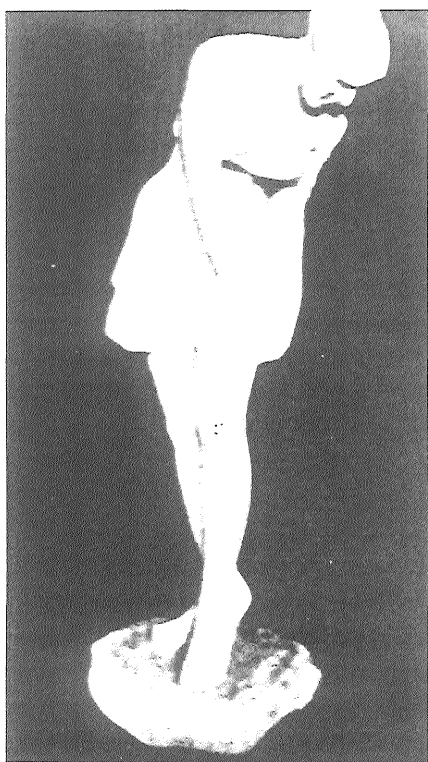
Interesa detenerse en la amplia cita de Rykwert sobre este problema.

A Kandinsky, y a sus amigos del Blaue Reiter, las leyes del arte, como las leyes de la naturaleza, les parecían no solamente inmutables, sino universalmente aplicables a todas las artes. En particular la música y las artes visuales se correspondían estrechamente entre ellas. Una vez más, esto no constituye una proposición nueva, pero es una idea que ha sido endémica en el pensamiento esotérico desde la escuela de Pitágoras. Kandinsky, tuvo comprobación de sus convicciones acerca de esta unidad, a través de una experiencia casi mística, cuando logró "ver" la música durante una ejecución de Lohengrin, y al contrario, por haber "escuchado" los colores mientras examinaba una pintura de Monet. O pensó escribir una obra sobre este tema, que sin embargo no fue más allá de una "suite" titulada Der Gelbe Klang, el sonido amarillo.

Ni siquiera en este período Kandinsky estaba aislado. Los simbolistas en Francia profesaban ideas semejantes; Debussy y también Satie se adherían a ellas, y Scriabin, el músico que tal vez fue más cercano al modo de pensar de Kandinsky, publicó una exégesis sobre los colores de su poema sinfónico "Prometheus". Detrás a todos ellos está la figura de Ricardo Wagner, con la convicción de que su drama musical pudiese ser interpretado como una obra de arte total: Gesamtkunstwerk es la palabra que en alemán expresa esta idea. Las exigencias de Wagner comprendían no solamente la música, las palabras, los escenarios, y el vestuario, sino también los movimientos de los actores y de los bailarines y la arquitectura de la entera construcción: todo debía estar compuesto dentro de un único esquema de ritmo, de intención, y de proyecto. Las ideas de Wagner resultaban familiares a través de su trabajo y de sus escritos, así como a través de la obra de sus apologis-



Estudios 1915-1917



"Estudios", 1915-1917

tas, uno de los cuales dedicó los dos capítulos finales de la monografía sobre Wagner a la exposición de estas ideas.

Shure fue uno de los principales apóstoles de un general movimiento ocultista, no siempre unido a la teosofía organizada. Respecto a esto, ninguno de los artistas del Blaue Reiter se preocupó nunca de formar parte de ningún grupo oficial. Pero junto con Shure, Steiner y gran parte de los teósofos, creían que una nueva concepción espiritual estuviese a punto de difundirse por el mundo, y que el momento preparatorio de la regeneración tal vez estuviese ya iniciado. La "desmaterialización" del arte representó para Kandinsky, en cualquier caso, una auténtica confirmación de este proceso: en su primer libro, *Lo espiritual en el arte*, menciona expresamente la libertad colorística de Matisse y la descomposición de las formas sólidas de Picasso como índices de esta tendencia. El esperado comienzo de la nueva era dispensaba a aquellos que tenían como cierta la doctrina esotérica de mantenerla en secreto más aún, era su deber acelerar su advenimiento con la enseñanza y el proselitismo; todo ello se acordaba perfectamente con el temperamento destacadamente didáctico de Kandinsky. No nos sorprende, por lo tanto, constatar el que atribuyese a la enseñanza una enorme importancia. Cuando volvió de Rusia (donde estuvo todo el tiempo que duró la guerra) fue llamado inmediatamente al Bauhaus del que fue vice-director al poco tiempo, puesto que mantuvo hasta el cierre de la escuela en 1933.

A primera vista parece haber poco en común entre las actitudes racionales, derivadas de Behrens, de Gropius y la teosofía ultra-cosmopolita de Kandinsky. El aglutinante fue una tercera persona, Johannes Itten. El encuentro entre Itten y Gropius es por sí mismo interesante dentro de este contexto.

En 1910 -como Alma Mahler ha hecho público en su biografía- Gropius se enamoró de ella cuando estuvo en Austria de vacaciones durante un verano. Mahler estaba aún vivo y no se derivó nada de aquello. Después de la muerte de Mahler, Alma se marchó con Kokoshka, y solamente cuando terminó este episodio, buscó a Gropius. Este se encontraba aún en el frente. Se encontraron y en 1915 se casaron. Fue un matrimonio breve, con Gropius la mayor parte del tiempo en el frente, aunque pasando sus permisos en Viena, donde tomó contacto con el variado y brillante círculo de Alma Mahler. Muchos de los participantes en estas reuniones tenían intereses idénticos a los de Kandinsky; pero la filosofía lingüística y el psicoanálisis eran los dos principales temas del interés en la Viena de entonces. Kokoshka y Loos estaban ligados a Alma Mahler. Y esta consideraba a Arnold Schönberg como heredero de su marido. Schönberg había expuesto con el Blaue Reiter cuando era pintor, como había ocurrido con Johannes Itten. El encuentro con este pintor suizo estaba destinado a tener la máxima importancia para el Bauhaus.

Itten había comenzado a enseñar arte en Stuttgart, pero había llegado a Viena en 1916 para fundar una escuela independiente. Gropius debió quedar muy impresionado de los resultados obtenidos por Itten, ya que lo invitó al Bauhaus, como miembro del "staff" inicial, para crear un curso propedéutico de iniciación para los nuevos inscritos. (Posteriormente, en el análisis de Van Tongerloo, ampliaremos algunos detalles de esta fase de la trayectoria de Itten).

El curso preliminar estaba programado para dar nuevo impulso a todo el conjunto de enseñanzas del Bauhaus. De todas formas Itten, llegó con unos catorce de

sus estudiantes de Viena, que forman algo así como el núcleo de propagación de sus ideas.

La enseñanza de Itten estaba rígidamente estructurada. Tendía explícitamente a liberar a los estudiantes de los esquemas precedentemente adquiridos y obligarles a pensar en los problemas de forma coherente; y no sólo a pensarlos, también a experimentarlos físicamente. El curso comenzaba con experimentos de dibujo de libre asociación, basados sobre el análisis total de los planos, particularmente con relación a los viejos maestros tomados como punto de referencia. Después venía el estudio de los materiales: una justa representación del objeto hacía verdaderamente consciente al estudiante de la estructura que estaba representando. Estudios más complejos sobre la forma introducían al análisis de la obra de los viejos maestros: conjuntando proporción matemática y ritmo, de tal modo que estos dos criterios, combinados por una valoración tonal, revelasen lo que el artista había querido significar. Este último ejercicio se hizo en alguna ocasión simplificando los valores tonales de la pintura con procedimientos caligráficos, de tal manera que el significado de los elementos del cuadro venía condensado en un texto que a su vez comunicaba a través de su justa forma y contexto una evocación de la obra original considerada una unidad rítmica y tonal.

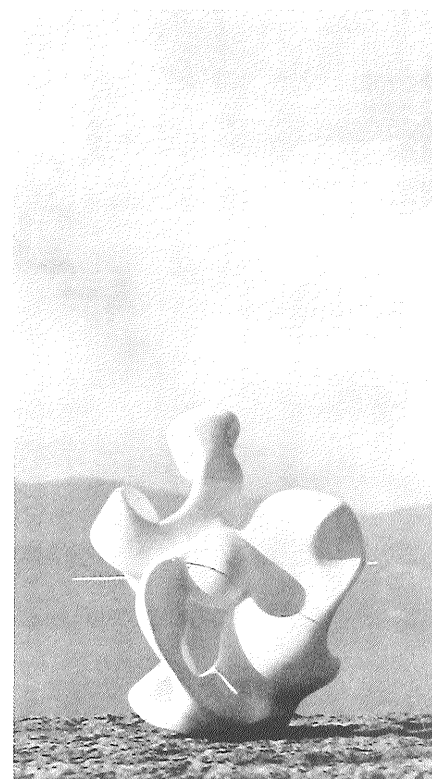
De estos ejercicios el estudiante pasaba a ejercitar el ritmo libre -una gimnasia consistente en ejercicios de dibujo- y a la teoría del color.

Puedo asegurar que todo esto tiene poco que ver con las "play therapies" que en Inglaterra y en América pasan por ser un curso elemental de "design". Para Itten los ejercicios no eran un aislado experimento pedagógico. El concebía el Bauhaus como un modo de vida, lo que explica las labores seudorituales tan insoportables para algunos contemporáneos, de las que saturaba los cursos: el examen desarrollado por un alumno hierofante cuya intuición se consideraba como absoluta; el diseño de trajes especiales para los estudiantes, que aun el mismo Itten llevaba; e incluso la introducción de una dieta salutífera "mazdeana" llena de especias, de la cual se lamentaba con Gropius, Alma Mahler en una de sus visitas a Weimar: "puedes reconocer a un "Bauhausler" que esté tras la esquina, pues decía, así es de característico su hedor a ajo". Estos absurdos fueron en parte eliminados del Bauhaus cuando Itten salió de él en 1923 y el curso preliminar fue reestructurado por uno de los alumnos de Itten, Joseph Albers, y un recién llegado, Laszlo Moholy-Nagy. De todas formas, esta reestructuración transformó al Bauhaus en algo más parecido a una "play-therapy", y el curso perdió algo de la fuerza y garra que Itten le había dado. Moholy había llegado a Weimar por invitación de Theo Van Doesburg, V. Doesburg, aunque no explicando nunca en el Bauhaus, fue a Weimar precisamente a causa del Bauhaus.

6) Panorama holandés

Refirámonos ahora concretamente al problema de los Países Bajos. En el caso de Holanda el dato del iconoclasticismo calvinista, antinaturalista, alcanza una corroboración, ya prácticamente tópica, en el carácter también anti-natural de su configuración geológica, como terreno ganado al mar por la mano del hombre en un 75% de su extensión. Desde este punto de vista geológico, los Países Bajos pueden ser considerados como las tierras más jóvenes de Europa.

Relativamente retrasada en su industrialización, Holanda es, sin embargo, uno



Construcción en la esfera, la Haya
1917 (escayola 17 cm)

de los países europeos que antes avanzara en el sendero de las libertades democráticas (A propósito, Paul Overy, con desenvuelta óptica anglosajona, limítrofe, realmente, con el surrealismo, dedica a la influencia española el siguiente, sorprendente, párrafo: *El carácter holandés está lleno de contradicciones. Tradicionalmente calvinista y puritano, tiene también una vertiente extrañamente tolerante, derivada quizás como resultado de la influencia española: los distritos prohibidos y los clubs de pederastas en Amsterdam constituyen los ejemplos extremos.* Extraer un corolario semejante de la magistratura del Duque de Alba por aquellas tierras, induce, realmente, a una cierta estupefacción). A finales del XIX, el proceso industrial comienza a acelerarse de forma notable. Un hecho transcendental en la historia del urbanismo moderno está constituido por la legislación sistemática en la organización del desarrollo urbano, introducido en Europa por Holanda, hacia 1901. A nivel lingüístico los destinos arquitectónicos de Holanda y Bélgica parecen haber sido tan diversos-como las respectivas tradiciones pictóricas encarnadas por Vermeer y Rubens. En Holanda la tradición, al margen del sempiterno intento monumental del XIX, parece haber girado obsesivamente en torno a una visión escalar predominantemente doméstica. (El mencionado Overy, generaliza de nuevo, concibiendo al Stijl como una reacción de retorno a este concepto tradicional.)

Los estadios sucesivos del recorrido holandés se articularía en las consuetudinarias fases de a) controlado neogótico de Cuypers, b) Neorrománico de Berlage y c) La vía del Wendingen, vis a vis, Art Nouveau y Expresionista. De cualquier forma las diferencias en el panorama belga son realmente extraordinarias. Bélgica alcanza en Víctor Horta y Van de Velde, modernistas, sus máximas figuras, encarnando uno de los más inspirados episodios Art Nouveau del continente. En Holanda por el contrario el modernismo adoptará una vía más restringida y de menor capacidad de provocación hedonista. Cuando hablemos sobre Mondrian haremos referencia a sus representantes pictóricos más destacados, Jan Toorop. Kinderen, Jan Terwey y Prikker, figuras realmente excepcionales, dentro de un panorama cuya máxima historicidad había de alcanzarse a través de sendas de contenido cultural muy diverso, especialmente concretado en la aventura neorrománica de Berlage.

7) El movimiento moderno en Bélgica

El caso belga es totalmente diverso en sus orígenes. Aquí es precisamente el hedonismo, sensual, florido, el auténtico protagonista del episodio cultural (quizás pudiera hacerse de nuevo alguna observación sobre las diversas ideologías religiosas de los dos países, extrapolando quizás conceptos derivados de la arquitectura de la Contrarreforma, barroco, etc.).

El fenómeno de la tradición moderna permitirá su examen en función de una articulación en tres períodos bien diversos.

a) 1890-1910. Movimiento linearista belga, Art Nouveau, prácticamente dividido en dos fases, capitaneada la primera por Víctor Horta y Paul Ankaer, y la segunda por Van de Velde y Van Rysselberghe. Quizás el momento historiográficamente culminar de la arquitectura belga.

b) 1910-1920. Desaparición del movimiento linearista: según Maurice Culot *el paso del cometa Halley en 1910 señala el fin de un movimiento y la venida de una nueva ola de modernistas impresionados por el evangelio berlagiano y la secesión*

vieneses. Son los Bodson, Sneyers, Antonio Pompe.

c) 1920-1940. El movimiento se divide hacia 1920 en dos grandes direcciones.

1) La corriente racionalista encarnada por Hoste, De Koninck, Victor Burgeois, Eisselinck, Van Tongerloo.

2) El "romanticismo racional", influido del Wendingen, Wright, y la arquitectura doméstica del continente. Son de nuevo los Pompe, Bodson, Eggerick, Verbruggen, Van Kerkhoven...

Al referirnos más concretamente a Van Tongerloo, enumeraremos de alguna forma los pintores y escultores belgas de la época. De cualquier manera parece que el momento de máximo esplendor cultural del panorama arquitectónico en Bélgica se alcanza precisamente en el primero de los tres períodos señalados, el momento del Art Nouveau, sin paralelo posible con la aventura holandesa, transcurrida a favor de las solicitudes más controladas, que hemos personificado en la figura de Berlage.

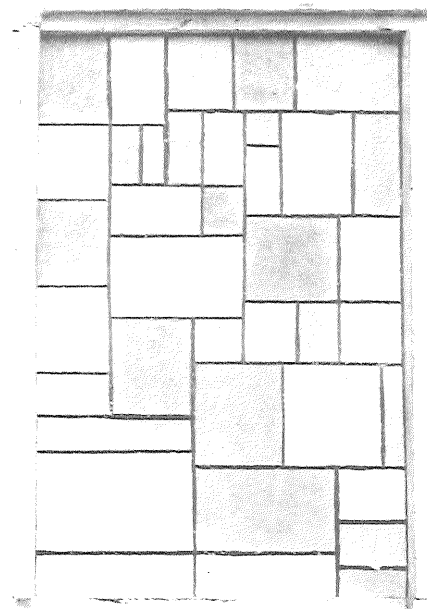
Vamos a articular el recorrido posterior de este trabajo en torno a cuatro apartados correspondientes respectivamente a las fisonomías biográficas de Mondrian, Doesburg, Van der Leek y Van Tongerloo. Una estructuración semejante dará lugar a algunas inevitables reiteraciones, pero de cualquier forma, cieemos que el estudio ganará en claridad expositiva. Como antes decíamos el *intercambio de postulaciones recíprocas* se encuentra tan extraordinariamente entrelazado, que una, deseable en principio, visión del conjunto -por otra parte el enfoque más habitual- impide de hecho, poner eficazmente en relieve los aspectos más controvertidos del problema. No es realmente muy natural, estudiar aisladamente una incidencia biográfica de estos cuatro grandes personajes, pero quizás, el carácter "artificial" de esta presentación pudiera contribuir a un análisis más preciso. Comenzaremos con el recorrido de Mondrian.

B) MONDRIAN

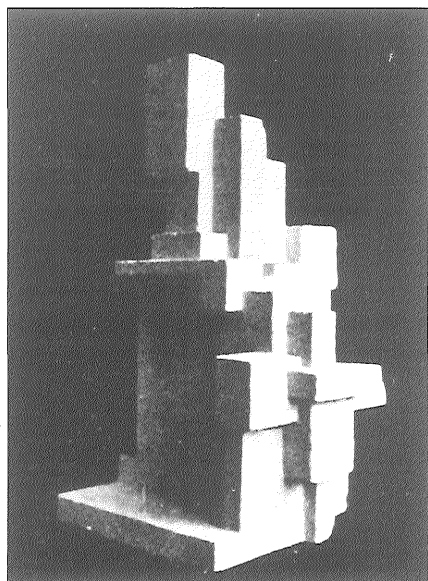
8) El período juvenil de Piet Mondrian

La familia de los Mondrian (originalmente Mondriaan, que, a su vez, parece ser una corrupción del antiguo Munterjan, literalmente "Alegre Juan") provenía de La Haya. El padre del pintor era según Seuphor, *un calvinista de severa obediencia*. Piet Cornelis Mondrian nace en Amersfoort (cerca de Utrecht) en 1872.

Durante su adolescencia obtuvo dos diplomas de dibujo, que le capacitaron para enseñar en la escuela secundaria de Winterswijk. Tras una crisis religiosa iniciada en 1890 que le impulsaba al sacerdocio, en 1892, abandonará esta función docente, pasando a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Amsterdam. Su formación en este sentido será similar a la de Van Tongerloo, es decir, bastante académica. De su obra de la época podría destacarse de alguna manera, la producción de algunos paisajes de grandes dimensiones. El carácter precario de su economía particular le obligaba a realizar frecuentes copias de obras clásicas en los Museos. La situación parece haberse prolongado durante bastante tiempo, desde el momento que incluso en 1919, un año antes de la formación del Stijl, Mondrian realizará, por encargo, una copia de *La Caza* de Beedemaker, un pintor holandés del XVIII. Hacia 1894 realiza su primer viaje a Inglaterra, en donde una exhibición deportivo-natatoria acabó ocasionándole una neumonía en la que estuvo a



Estudio Casaine, Bruselas, 1919 (20x28)



Escultura, 1919

punto de perder la vida (Su muerte había de sobrevenirle en 1944, precisamente ante una complicación similar). Hacia 1899, y como resultado de la obra de Edouard Schuré toma entusiástico contacto con la mencionada corriente teosófica. El período espiritualista de Mondrian se mantiene con extraordinaria intensidad hasta 1917 aproximadamente. En él puede decirse que la ideología teosófica absorbe su inicial vocación calvinista; Rykwert y Jaffé citan el detalle del retrato de Mme. Blavatzky colocado a la entrada de su estudio de Laren, lugar de residencia del mencionado doctor Schoenmaekers y con el que Mondrian habría de tomar contacto hacia 1916, momento quizás cenital de la elaboración mística de su ideología artística. De hecho, esta vocación había quedado de alguna forma institucionalizada con su incorporación en 1909 a la sociedad teosófica holandesa.

Pero continuemos con el recorrido biográfico. En 1901 realiza un viaje a España, que realmente no despierta en él ningún tipo de interés (concretamente no parece haber elaborado ni un solo apunte con motivo de este viaje). Seuphor nos dice que no le interesaba la luz española, ni las tauromaquias, ni la gente, ni nada. Pero esta interpretación, tan generalizada, es demasiado folklórica. (Parece que ni con los homosexuales de Overy, ni con los toreros de Michel Seuphor tenemos demasiada suerte).

9) La pintura holandesa de la época. Art Nouveau y Fauvismo

Después de este viaje se trasladará a Uden en donde comienza a emerger la auténtica dimensión de Piet Mondrian. El panorama pictórico holandés no es demasiado sencillo de describir. Por un lado la perpetuación de la tradición de “género”, en un país no demasiado resonante ante las incidencias románticas. Por otro lado la aparición de la Escuela de La Haya, al calor del realismo de Millet y de la Escuela de Barbizon. Su más famoso nombre Josef Israels (1824-1911) y sus discípulos Georges Henri Breitner (1857-1923) y el director del Beaux Arts, Allebé, maestros, en cierta forma del joven Mondrian. Con los nombres de los hermanos Maris, Anton Mauve, Jongkind y Mesdag tenemos conformado el panorama en donde toma aliento el despegue de Van Gogh (1853-1906). Este último muere poco después del ingreso de Mondrian en la Academia, pero, de cualquier forma, continúa siendo un perfecto desconocido.

Hacia 1900, surge la segunda generación de los Kinderen, Jan Terweg, Thorn Prikker y especialmente, el javanés Jan Toorop (1858-1928) denominados por Seuphor como “estilistas”, y encuadrados por Maurice Culot dentro del modernismo holandés en su faceta más lírica, faceta que, en cierto sentido, podríamos incluso calificar como “belga”. El tema, sin embargo, exige alguna precisión, desde el momento que Toorop, jefe de fila del movimiento, recorrió prácticamente todas las tendencias de su época: impresionismo, simbolismo, Art-Nouveau, puntillismo, etc.

Frente a ellos comienza a definirse el grupo integrado por el expresionismo de Jan Sluyters (1881-1957), Jacobo Van Heemsker (1876-1923), Leon Gestel (1881-1941), oscilante entre la faceta “fauve” y el cubismo y especialmente el fauvismo de Kees Van Dongen, (1877-1965), inicialmente amigo de Mondrian y figura fundamental de la Escuela de París. Mondrian pareció alinearse en un principio al lado de esta tendencia (en 1909 expondría en Amsterdam formando parte del

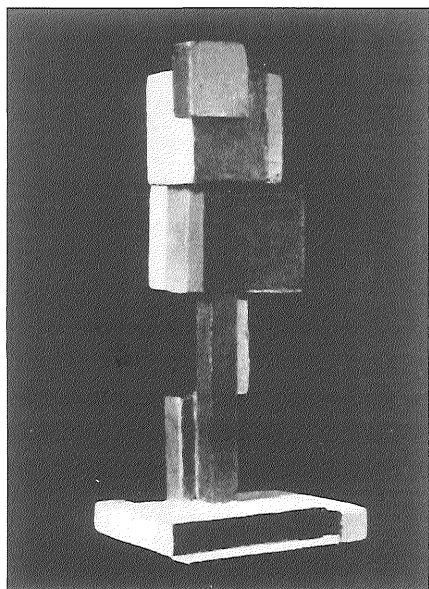
triunvirato Sluyters, Spoor, Mondrian), frente a la corriente estilista de Toorop, pero ya en Domburg elaboraría soluciones puntillistas a la manera de Thorn Prikker o el mismo Toorop (Tras su viaje a París, el abandono de las resonancias expresionistas o fauves es aún más decidido).

En 1907, toma contacto, con el crítico y pintor Konrad Kickert, figura importante en el desarrollo de la moderna tradición holandesa. Kickert, testigo de excepción de la aventura cubista con motivo de su estancia en París durante 1909 y 1910, introduce en Holanda, un año después, las primeras obras de Braque y Picasso, fundando el Círculo de Arte Moderno. Impulsado quizás por él, Mondrian, en diciembre de 1911, (y no en 1910, como se dice habitualmente) viaja a la capital francesa donde habría de permanecer hasta el estallido de la Gran Guerra.

10) Mondrian en París. Revelación cubista

La llegada de Mondrian a París en los últimos días de 1911 no podía ser más oportuna. Se ha dicho insistentemente que 1912, apogeo del período cubista, iniciado en 1909, es el momento culminar de un proceso iniciado en 1874. Seuphor describe así la situación: *Leger, Gleizes, Metzinger, Marcoussis, Villón, y muchos más se han unido al cabo de un año al movimiento lanzado por Braque y Picasso, del que algunas obras están ya anunciando el cubismo sintético. Nacimiento de los primeros collages. En febrero Severini organiza la primera exposición de pintura futurista en el local de Bernheim jr. En los Independientes, Delaunay expone sus Ventanas Simultáneas, reacción lírica contra el cubismo de los cuatro últimos años. Gleizes y Metzinger publican Du Cubisme, primera obra consagrada al movimiento (los Pintores Cubistas, de Guillermo Apollinaire saldrá al año siguiente...). El grupo de la Sección Aurea, se ha formado en el estudio de Jacques Villón. Organiza su primera exposición en octubre con Juan Gris, Gleizes, Metzinger, Leger, Delaunay, Marcel Duchamp, Picabia, Lhote, Jacques Villón, La Fresnaye, Marcoussis, etc. El cubismo triunfa y algunos lienzos de Picasso, ya célebre, alcanzan los 4.000 francos.*

El Mondrian que examina, estupefacto, esta revelación es un hombre de 40 años, casi 10 mayor que sus artífices Pablo Ruiz Picasso y Braque. Su indagación encuentra ya muchos de los criterios fundamentales que habrían de estructurarla definitivamente, y en 1913 abraza con decisión la disciplina cubista. Mondrian está ya en la vía que habría de conducirle hacia su propio destino de artista. Un año después se desplaza a Holanda para visitar a su padre enfermo. Pensaba volver rápidamente a París, cuando estalla la Gran Guerra, Obligado a permanecer en su país, se traslada de nuevo a Domburg donde, enfrentado al mar, elaborará su fascinante serie "Mas y Menos", aportación decisiva al desarrollo inicial del neoplasticismo. Es significativo que la génesis del movimiento debe en gran parte ser entendida en términos emanados de la neutralidad holandesa. En gran parte, a ella es debida la confluencia personal de muchos de sus grandes nombres. Van Tongerloo como refugiado belga, Van der Leek volviendo apresuradamente a Laren desde su viaje marroquí, Van't Hoff desde el estudio americano de Wright, etc.



*Relación de volúmenes, Bruselas,
1919. Piedra 12x12x18 cm*

11) La Gran Guerra

Van Doesburg escribía en 1929: *Vivimos en el espíritu de una génesis. Aunque no hubo guerra en nuestra neutral Holanda, sin embargo, la guerra exterior nos conmocionaba, nos sumía en una gran tensión espiritual... La guerra, detenida en nuestras fronteras, hacía retornar a su patria a muchos artistas que habían estado trabajando en el extranjero.*

Y el mismo Mondrian en 1932:

Hubo un período sombrío y penoso, el período de la Gran Guerra, en Holanda incluso. Debido tanto a la falta de entendimiento entre los pueblos, como a nuestra sensibilidad humana y artística, la depresión y la angustia se extendían inevitablemente a donde no llegaba la lucha; y a pesar de todo, en Holanda existía aún la posibilidad de preocuparse con cuestiones puramente estéticas. Así el arte continuó allí desarrollándose, y lo que es aún más digno de resaltar, desarrollándose, de la misma manera que antes de la guerra, es decir, hacia una exoresión abstracta.

12) Conocimiento de Van der Leek

En 1916, la vida de Mondrian registrará otro acontecimiento decisivo: su toma de contacto en la Haya con Bart Van der Leek, relación que pocas semanas después habría de prologarse en Laren, (donde también conocería a Schoenmaecker).

Este es realmente uno de los puntos más oscuros de la génesis del movimiento neoplástico. En el apartado de Van der Leek haremos referencia extensa a este trascendental "intercambio de postulaciones". (Podríamos decir, en este sentido, que los momentos angulares de la evolución de Mondrian giran en torno a dos incidencias: la primera, el capítulo del cubismo parisino, y la segunda su contacto con Van der Leek).

Al calor de esta vinculación surgirán, en 1917, sus primeros lienzos con rectángulos de colores.

13) Conocimiento de Van Doesburg

Dos años antes, en 1915. Theo Van Doesburg había publicado en el diario *Eenheid* un agudo artículo sobre Mondrian. Doesburg, once años más joven, le conocerá personalmente ese mismo año. Sus relaciones se irán estrechando progresivamente. Hacia 1916 quedará planteada la propuesta de Doesburg sobre la formación de una agrupación artística -propuesta que, tanto Mondrian como Van der Leek, habrían de recibir con una cierta frialdad-y en octubre de 1917 aparecerá el primer número del *Stijl*. En 1919, Mondrian vuelve a París, donde las cosas continúan siéndoles difíciles, en el terreno económico. (A este respecto debe señalarse que todavía en el período de 1922 a 1925 tuvo que pintar algunas flores naturalistas cuya venta le permitiera ir haciendo frente a su situación).

14) París, Londres, Nueva York

En 1923, se celebra la célebre exposición del *Stijl* en la galería de Leon Rosembegr. El fracaso de ventas fué prácticamente absoluto. Mondrian, muy deprimido concibió un plan realmente dadaísta: abandonar la pintura y trabajar de camarero. Al año siguiente quizás impulsado por Michel Seuphor rompe

definitivamente con Doesburg y el Stijl. (Seuphor había conocido a Doesburg en Amberes hacia 1921). El 27, escribe su ensayo sobre la ciudad neoplástica. En 1934 recibirá la visita de Ben Nicholson, que le impulsará a trasladarse a Inglaterra. Mondrian rechazó de momento, la sugerencia, pero cuatro años después en 1938, angustiado por las posibilidades de una nueva guerra, parte para Londres, donde mantuvo bastante contacto con Barbara Hepworth, Naum Gabo, Nicholson... El comienzo de los bombardeos sobre suelo inglés, le induce en septiembre de 1940 a una tercera odisea, esta vez rumbo a Nueva York, la antigua Nueva Amsterdam. Su situación económica consigue en Norteamérica una cierta estabilización. Sus lienzos alcanzan precios oscilantes entre 200 y 400 dólares. Dejando inacabada una de sus obras maestras, el Victoria BoogieWoogie, fallecerá de neumonía el 1 de febrero de 1944. (Al morir residía en Nueva York en el mismo edificio que José Luis Sert).

C) VAN DOESBURG

15) Trayectoria inicial

Van Doesburg nace en Utrecht el 30 de Agosto de 1883. Hijo de un fotógrafo alemán, católico, originario de Boon y naturalizado holandés, su nombre real era Chistiaan Emil Marie Kupper. Van Doesburg no era otra cosa que un pseudónimo derivado del nombre de su padastro. (El fotógrafo se divorció en 1885 de su mujer y emigró a Rusia. La madre del pequeño Kupper volvió a casarse con el genuino Theo Van Doesburg). Es curiosa la mantenida afición de Doesburg al disfraz de los apelativos. Posteriormente recurrirá por lo menos a otros dos ocasionales "nom de guerre": Aldo Camini e I. K. Bonset.

Su primer cuadro data de 1899. En 1902 comenzó a escribir fábulas y novelas basadas en sus propias observaciones oníricas. En 1908 celebra su primera exposición. En 1911 tiene lugar su primer matrimonio. Un año después comienza a colaborar en Eenheid con una serie de artículos sobre el abismo, futurismo y comentarios a la obra de Kandinsky, especialmente relacionados con su texto *Lo espiritual en el arte*. Parte de la primera obra pictórica de Doesburg acusará la influencia del expresionismo abstracto del período munichés de Kandinsky.

16) Van Doesburg y la guerra europea

En 1914, comienzo de la guerra, determina una vasta serie de incidencias, era su vida. Se niega a jurar fidelidad a la reina, rechaza el cargo de oficial, y como sargento de la Guardia Holandesa de Fronteras es enviado a los límites del país. (De cualquier forma la ideología política de Van Doesburg distaba mucho de ser clara. El socialismo de Van der Leek, como de la mayoría de los miembros del Stijl, se alejaba en realidad de la visión pragmática de un Berlage por ejemplo, diverso a su vez del de Morris. Según nos dice Overy, Berlage era *un socialista, pero de la fibra de un libre pensador racionalista, nunca un socialista cristiano*. Van Doesburg, por el contrario decía en 1923, en el Stijl: *el artista no es ni un proletario ni un burgués y lo que crea no pertenece ni al proletariado ni a la burguesía. Pertenecen a todo el mundo. El arte es una actividad espiritual del hombre con la intención de librarle del caos de la vida, de la tragedia. El arte es libre en la aplicación de sus medios, y emana de sus propias leyes y solamente de éstas*. Se divorcia de su primera mujer y contrae nuevas nupcias con Nelly Van Doesburg. Toma

contacto con el poeta Anthony Kok y se adhiere al cubismo. Realmente durante el período bélico su actuación pictórica parece escasa. Su atención quedaba centrada en el desarrollo de sus ideas. En 1915, visita una exposición de Mondrian, escribe el artículo en *Eenheid* y conoce personalmente al pintor holandés. También de esta época proviene su relación con Oud. (Y probablemente con Van Tongerloo). Las primeras ideas de una revista surgen en 1915, fruto de las conversaciones con Kok. En 1916, es desmovilizado a mediados del año. En sus conversaciones con Oud y pintor húngaro Vilmos Huszar, residente en Voorburg, se esbozan las primeras ideas del Grupo. Conoce a Bart Van der Leck en Laren, contacto que, como el caso de Mondrian, habría de revestir para él extraordinaria importancia. Obtiene el primer premio al concurso para la erección de un monumento para la ciudad de Leemvarden (Berlage era miembro del jurado y al parecer influyó decisivamente en el fallo).

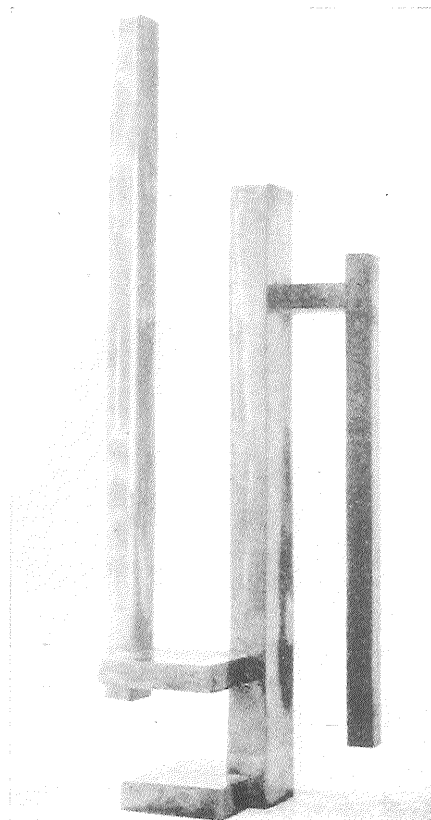
17) El Stijl

En esta obra tomarían alicios algunas de las iniciales postulaciones de Van Tongerloo. Zevi nos dice que sería también en este año cuando queda fundado el Stijl, pero, de cualquier forma, parece que la institucionalización definitiva se alcanza al año siguiente 1917, con la edición del primer número de la revista. El Stijl inicial estaba integrado por los siguientes nombres: Mondrian, Van der Leck, Vilmos Huszar, Mondrian, Van Tongerloo, los arquitectos Oud, Vant'Hoff y Jan Wils, y el poeta Anthony Kok. No está muy claro si Van Tongerloo colaboró desde el principio. En este problema hay una serie de fases no muy bien diferenciadas:

a) El discutible pre-Stijl de 1916 antes de aparecer la revista. Las reticencias de Mondrian y Van der Leck al respecto, hacen suponer más bien, una agrupación bastante informada. (Las referencias publicadas del propio Van Doesburg dan 1917 como primera fecha).

b) El equipo que colabora en la redacción de la primera revista, que puede ser el antedicho, como primera agrupación neo-plástica (porque como luego veremos hubo por lo menos dos, claramente diferenciados). Zevi está confundido cuando nos dice que Van Tongerloo *más tarde, en 1918, llegó desde Bélgica, donde había sido movilizado*. Van Tongerloo residía desde 1915, en Holanda, más concretamente en La Haya, como refugiado de guerra. Es de suponer por lo tanto que hubiera conocido a Mondrian, Doesburg y Van der Leck. Pero sigue siendo dudoso que se incorporara desde el principio al pre-Stijl. Lo único seguro es que en el primer número de la revista escriben Mondrian, Oud, Van der Leck y Anthony Kok. Es significativo, a la hora de valorar esa relativa sensación de falta de precisión en la configuración del grupo, que el artículo introductorio del primer número está firmado con un ambiguo "La Redacción". (Por otra parte el estilo es el típico de Doesburg).

c) El primer manifiesto del Stijl es de un año después 1918, y ya aparece firmado por Doesburg, Mondrian, Vilmos Huszar, Van Tongerloo, Van't Hoff, Jan Wils y Kok. Van der Leck ya había abandonado el grupo, y Oud, nombrado arquitecto municipal de Rotterdam, no lo firmó, debido probablemente a considera-



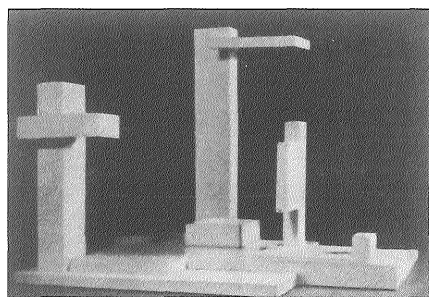
Escultura en el espacio, 1935

ciones de cautela profesional. Interesa observar, de cualquier forma, la manera con que rápidamente comienzan a evolucionar los nombres integrantes de una agrupación que distó mucho de ser monolítica.

También en 1916, un año antes de la creación de la revista, menudearon las visitas de Doesburg a Laren, donde como ya sabíamos, se encontraban Mondrian y Van der Leck. Fruto de ellas serán las célebres representaciones de una vaca, directamente emanadas de la poética de Van der Leck y que con el monumento de Leenvarдем, constituyen la más importante aportación de Doesburg al movimiento inicial. Toda esta situación, extendida de 1916 a 1920, hace que, como antes hemos señalado, la cronología de muchos documentos induzcan a una cierta inquietud. Como señala Overy, es realmente difícil saber con exactitud el alcance de las relaciones exactas. Junto a ello surge otro tipo de paradojas, v.g. a) Mondrian y Rietveld no se conocieron nunca. b) Cuando Rietveld diseñó su célebre sillón no estaba filiado al Stijl. Lo hizo en 1921. c) El mencionado sillón, en su versión primitiva era monocromo. ¿Se debe a Van Doesburg, la sugerencia del color? Si es así, y dado lo temprano de las fechas, el uso de los colores puros emanaría directamente no de Mondrian sino de Van der Leck, etc., etc. (A su vez cabría hablar de Archipenko, etc.).

18) Dadaísmo y Bauhaus

En 1921, Doesburg traslada su sede a Weimar, comienza el rosario de incidencias con el Bauhaus. Paralelamente a sus experiencias neoplásticas había abrazado la causa del Dadaísmo. Señala Overy, que el fenómeno de la neutralidad holandesa cristalizada en el neoplasticismo, tendría sus paralelos europeos más elevados en el dadaísmo de la neutralidad suiza y el constructivismo ruso de la revolución. *Estos tres movimientos... se desarrollaron en conjunto dentro de una interacción a lo largo de los tempranos años veinte, según un proceso que determinó el subsiguiente desarrollo del arte, arquitectura y el diseño del siglo XX.* (En este esquema existe la grave omisión del Bauhaus). Doesburg veía una relativa comunidad de intereses entre la creencia neoplástica del arte extendiéndose en la vida (y quizás desapareciendo como entidad independiente) y la actividad dadaísta de denuncia de la sociedad y el arte. Añade Overy que *de las tres grandes figuras "catalíticas" de los años veinte, (Moholy-Nagy, Lissitzky, Van Doesburg), Doesburg fué el primero en llevar a cabo este intento.* Esta vinculación acabaría, entre otros motivos dando al traste con su relación con Mondrian. La idea de crear un boletín dadaísta *en el papel más barato que pueda existir*, sobreviene este mismo año. Al año siguiente, asiste al congreso constructivista-dadaísta en Weimar, y edita en Leyden cuatro fascículos (respectivamente publicados en amarillo, azul, rojo y blanco) de la nueva revista dadaísta, Mecano. Al mismo tiempo organiza unas giras dadaístas acompañado por su mujer y Kurt Schwitters por Holanda y Alemania. En 1923, abandona Weimar y toma parte en la exposición parisina de Leon Rosenberg, cuyo desenlace había inducido a Mondrian a transformarse en camarero. Al año siguiente, con los motivos aparentes de su abandono del purismo vertical-horizontal y su nostalgia dadaísta, Mondrian termina con el Stijl.



*Grupo $y= ax^2 + bx + c$. Paris, 1931.
Madera pintada gris (140x55x38 cm)*

19) Disolución del primer equipo neoplástico

La introducción de las diagonales en la obra de Van Doesburg, puede, probablemente, obedecer a una confluencia de causas. Puede hacerse referencia tanto a la dinamicidad futurista, la premonición del suprematismo de Malewitch hacia 1915, como a las sugerencias emanadas de las perspectivas isométricas de sus proyectos de arquitectura. (desde un punto de vista más general, podría hablarse de los invariantes barrocos). Por estas fechas también Oud había abandonado el Stijl. Vemos por lo tanto que del movimiento inicial faltaban los nombres de Van der Leek (dejó el Stijl en 1918) Van Tongerloo (1920), Oud (hacia 1920 aproximadamente), con motivo de las habitaciones populares de Rotterdam y Mondrian (1924). A su manera Doesburg los va constantemente reemplazando por la recluta de otros nombres, que acaban configurando una agrupación bastante diversa de la inicial. Por ello hemos hablado de dos Stijl, netamente diferenciados. (En otro lugar de este fascículo aparecen exactamente reseñados los sucesivos componentes del Stijl hasta 1927).

20) El nuevo Stijl

La organización renovada es de índole, digamos, más internacional. Entre ellos veremos a un ruso, Elíseo Lissitzky, tres holandeses, Rietveld, el arquitecto Van Eesteren, el pintor César Domela, tres alemanes, el cineasta dadaísta Hans Richter (la persona que en 1944, dará en New York la voz de alarma sobre la salud de Mondrian), el ex-bauhausler Werner Graeff y Wordemberge-Gildewart, el austriaco Frederik Kiesler, etc. Este cambio en la fisonomía espiritual del grupo, quedó simbolizada en el aspecto físico de la nueva revista, al comienzo de la década de los veinte, que adoptará un nuevo formato y una nueva orientación tipográfica menos holandesa y de acuerdo con los criterios internacionales de la denominada Nueva Tipografía, que con los precedentes de Marinetti, Wyndham Lewis y las experiencias de John Heartfield, acabarían cristalizando en los magistrales diseños de Elíseo Lissitzky. De hecho, Lissitzky y Van Doesburg, conocidos desde 1922, participarán de esta orientación con anterioridad a su introducción en el Bauhaus por Moholy-Nagy hacia 1923. En relación con el Bauhaus, parece que la inicial tensión entre Doesburg y Gropius pareció haberse diluído un tanto. Como señala Zevi *hay que reconocer que Gropius, publicando en la serie del Bauhaus, en 1925, Neoplasticismo de Piet Mondrian y Principios del Arte Neoplástico de Van Doesburg, rendía un indirecto pero generoso homenaje a su adversario*. Igualmente se editaron en la misma colección unos ensayos de Oud sobre la arquitectura holandesa. Por el contrario, se había creado una enemistad mortal con Kandinsky, lejanos ya los días de su entusiasmo por “Lo espiritual en el arte”. En 1929, proyectará, quizás como reacción al escrito de Mondrian, su Ciudad de la Circulación. Un año después, sus relaciones con ésta llegarán a una situación dramática. Mondrian había reemplazado la amistad de Van Doesburg, por la del escritor belga Michel Seuphor que, sin embargo, proseguía sus huellas promoviendo la creación de una revista, Círculo y Cuadrado, que agrupaba algunos de los antiguos miembros del Stijl. Doesburg le escribió con este motivo una carta llena de reproches, que aquel se apresuró a enseñar a Mondrian. Mondrian a su vez, escribió a Doesburg comunicándole que no deseaba volver a verle jamás. Como tantas veces ocurre, la dimensión artística de estos grandes creadores iba

frecuentemente acompañado de un panorama personal lleno de incidencias realmente incomprensibles.

21) Últimas empresas

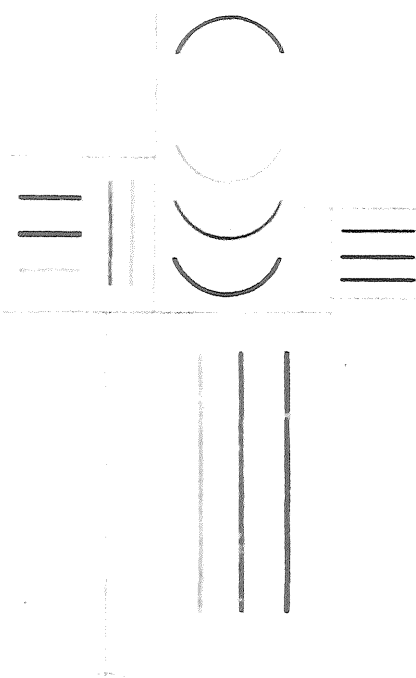
Este mismo año creará Doesburg la revista *Art Concret*, y pronunciará en Madrid una célebre conferencia. Al año siguiente organiza en Meudon una reunión de artistas encaminada a la creación de un nuevo grupo denominado "Abstracción-creación". El 7 de Mayo de 1931, fallecerá en Davos, a los 48 años, el mismo día que Piet Mondrian celebraría su 59 aniversario. Un año después aparecerá el último número del *Stijl*, íntegramente dedicado a su obra.

D) BART VAN DER LECK

22) El silencio crítico

Y llegamos por fin a Bart Van der Leck, la figura tan clave como polémica de algunos de los más confusos capítulos de los orígenes del *Stijl*, el artista que, de una u otra forma, se encontrará dentro de algunos de los momentos más significativos en el periodo inicial de la aventura neoplástica. El caso de Van der Leck ha sido examinado por la crítica especializada de una forma muy peculiar. En cierto sentido se participa de la misma voluntad de silenciamiento que reencontraremos en la situación de Van Tongerloo. Sus aportaciones, fundamentales para una adecuada comprensión de la trayectoria de Mondrian y Van Doesburg, son apresuradamente reseñadas a media voz, casi a regañadientes, dando la impresión del relativo temor ante las consecuencias que pudieran derivarse de un análisis más detallado, para la memoria de los grandes protagonistas del movimiento Piet Mondrian y Theo Van Doesburg. Van der Leck es examinado bajo la angulación psicológica de una figura interpretativamente muy incómoda para la consuetudinaria e iluminada idealización de las "vedettes" neoplásticas. La actitud, interpretativamente no puede ser más aberrante. Adscribir justamente a Van der Leck la paternidad de algunas ideas clave en la aventura neoplástica, no puede rebajar un ápice la magistral dimensión creadora de Mondrian, que es precisamente quien habría tempranamente de desarrollarlas hasta un vértice lírico realmente insuperable. Lo que interesa destacar, sin embargo, es la perfecta irrealidad de la mitificada imagen de Mondrian, como solitario, hermético demiurgo, inventor autónomo, indiferente a toda resonancia, y perfectamente autosuficiente en la elaboración de ideas. Sin referirnos de nuevo al vasto caudal de sus resonancias de su época más juvenil (Breitner, Allebé, Van Gogh, Van Dongen y Sluyters) por un lado, la primera y decisiva inflexión experimentada es su contacto con el cubismo analítico. La segunda estaría constituida precisamente por la influencia de Van der Leck. Y no hablemos del caso incomparablemente más receptivo de Van Doesburg. Pero hagamos un poco de historia.

Van der Leck nace en Utrecht (como Rietveld y el mismo Van Doesburg) en 1876. Cuatro años más joven que Mondrian, sus primeros años discurrirán según René Huyghé dentro de la corriente denominada "realismo monumental" que también habría de integrar a Charley Toorop, hijo del pintor indonesio-holandés que hemos recordado en nuestro bosquejo de Mondrian.



Función de líneas curvas y rectas,
París 1937. Óleo (61x95cm)

23) Relación con Klaarhamer y Rietveld

En 1908, colabora con el arquitecto P. J. Klaarhamer en las ilustraciones de una edición del *Cantar de los Cantares*. Klaarhamer, más o menos vinculado a la tradición artesanal del Arts and Crafts, es figura de una cierta significación en la historia del Stijl. Rietveld seguirá con él, en el periodo 1911-1915, unos cursos de arquitectura, y será precisamente por su intermedio a través del que tempranamente conocerá a Van der Leck. Hacia 1915, construirá para Klaarhamer algunos muebles dentro de la mencionada tradición artesanal. Probablemente las iniciales sillas de Rietveld (v.g. el modelo de 1908) derivan de las sugerencias de Kaarhamer. Van der Leck a su vez, continuó colaborando con él, después de su ruptura con el Stijl. En 1918, ambos elaborarán el pabellón Bruynzed en la Feria de Utrecht. Es a través de todo este entretejido de relaciones, por el que apuntábamos en el apartado de Van Doesburg, que, probablemente, la sugerencia de pintar con colores puros el célebre sillón rietveliano de 1918, inicialmente presentada en su color natural, derive Van der Leck más directamente que de Van Doesburg.

24) Conocimiento de Mondrian y Van der Leck

La guerra europea le sorprende mientras realizaba un viaje por Marruecos desde donde se apresura, como tantos otros de sus futuros compañeros, a retornar a la neutral Holanda. En 1916 se conocen en La Haya, Mondrian y Van der Leck. Aquel se encontraba elaborando sus series post-cubistas iniciadas en Domburg en 1914. Este es el momento en el que experimenta la influencia de Van der Leck que había de determinar su futuro. En febrero de 1917. Mondrian escribía a Van Doesburg: *Yo uso colores matizados... adaptándome a los actuales contornos y al mundo exterior. Esto no significa que no prefiera los colores puros. Sin embargo usted podría pensar que me contradigo a mí mismo.* De hecho como señala Overy, Mondrian, aunque evitaba, en general, el uso del verde, diluía, por aquella época, los colores puros con blanco o tonos pálidos. En realidad no parece haber usado los tonos puros, totalmente saturados hasta 1921. Van Doesburg, a su vez, usó muchas veces (L'Aubette por ejemplo) el verde.

25) Las cuatro aportaciones de Van der Leck

En este sentido, la temprana introducción de los colores puros totalmente saturados, es la primera gran aportación de Van der Leck al Stijl en general y a Mondrian en particular. Es significativo que Mondrian lo reconociera gallardamente en 1931. *Van der Leck aunque todavía era figurativo, pintaba en planos unidos y colores puros. Mi técnica, más o menos cubista y por lo tanto, también más o menos "pintoresca", sufrió la influencia de su técnica exacta.*

Pero no se limitaba a eso el problema. Nos cuenta el hermano de Mondrian que, éste, fascinado por la indagación de su compañero, (cosa que parece poner fuera de sí a Michel Seuphor. Literalmente nos dice en su biografía *Jamás he podido comprender como Van der Leck hubo podido ejercer influencia sobre Mondrian precisamente en este periodo... Hay algo increíblemente duro y sin piedad en las obras Van der Leck de esta época... seca crueldad...* Para conceder luego, ante la evidencia de la realidad, *pero los hechos ahí están*) se trasladaba en 1916

todas las tardes a casa de Van der Leck a discutir de pintura. El cubismo de Mondrian, bordeaba la abstracción desde 1911. Van der Leck, a su vez, abandona todo vestigio figurativo en 1916 y surge su segunda gran aportación: uso de elementos geométricos, autónomos, independientes, situados en la superficie del lienzo. Así surgen sus composiciones de 1916 y 1917, de donde habrá de derivarse rápidamente multitud de obras paralelas tanto de Mondrian como de Van Doesburg. (Estas pinturas de Van der Leck derivaban del análisis de una vaca. Van Doesburg, repitió aventura, tomando incluso el mismo tema naturalista).

Paul Overy ve en estas composiciones de Van der Leck una suerte de simbólica anticipación en planta de los elementos integrantes del futuro sillón de Rietveld.

La tercera, también recogida por Mondrian y Doesburg, fue la forma abstracta, impersonal, plana, "anti-pintoresca", de materialización de sus rectángulos de color.

Algo a su pesar, acaba reconociendo Seuphor. *Es por lo tanto, gracias al contacto con Van der Leck, por lo que Mondrian comenzó a pintar en elementos sin espesor, a hacer uso de los planos rectangulares de colores puros.*

La cuarta y última conquista fundamental, hace relación más a Van Doesburg que a Mondrian, con su composición de 1918, que anticipa en algunos años el despliegue diagonal que habría de caracterizar en tan gran manera, la obra de los últimos años de Van Doesburg.

26) Van der Leck y Van Doesburg. Orígenes del abstraccionismo neoplástico.

Parece, por lo tanto, bastante justo que Van der Leck reivindique para sí la paternidad de muchas facetas del movimiento neoplástico. Oigamos alguna manifestación suya al respecto, con motivo de una entrevista mantenida en Laren, a principios de 1916, con Mondrian y Van Doesburg: *Mondrian vino un día a mi casa con Doesburg, al que yo no había visto jamás. Cuando Doesburg vio una pintura abstracta situada sobre el caballete, comenzó a lanzar gritos: si esto iba a ser la pintura del mañana, dijo, preferiré que me ahorquen ahora mismo. Pues bien, algunos meses más tarde pintaba exactamente de la misma manera. He aquí lo que era Van Doesburg. Ni una sola idea original ni personal, y además de esto, un pillo tramposo. Después de una larga discusión había terminado por ponernos de acuerdo sobre la utilidad de crear una revista de arte sin arquitectos. Debía ser redactada únicamente por pintores y dirigida precisamente contra los arquitectos, es decir contra su ingerencia en el dominio del color que debe ser resuelto únicamente por el pintor. Esta solución ponía las cosas en su punto: cada uno a su tarea. Estábamos totalmente de acuerdo. Pero cuando apareció el primer número resultó que colaboraban varios arquitectos. Era exactamente lo contrario de lo que habíamos hablado. Nadie me había avisado: se me colocaba simplemente ante el hecho consumado... En el acto presenté mi dimisión.*

De nuevo, Seuphor se ve en la necesidad de reconocer la gran probabilidad de certeza, en la hipótesis de que la idea de un arte abstracto por elementos geométricos, surgiera en Holanda, por obra y gracia de Van der Leck en 1916.

A partir de su marcha del Stijl, Van der Leck, debilitó el rigor de la dogmática antifigurativa, regresando, en términos de Huyghé, a un concepto objetivo. Contra lo que se ha dicho, existen, sin embargo, testimonios abstractos posteriores, en

1919, por ejemplo, como una magnífica composición de rectángulos y elementos triangulares que intentan la resolución de la poética ortogonal y diagonal prelu-diada en 1917, conservada en la colección Kröller-Muller de Oterloo. Incluso obras bastante posteriores como el magistral “bodegón de la botella” de 1922, el dato figurativo no fue sino un ocasional pretexto para un despliegue compositivo totalmente abstracto. En los últimos años de su vida residió en Blaricum.

SEGUNDA PARTE

1) El marco cultural de Van Tongerloo. Precedentes y coetáneos

Antes de iniciar el análisis de Van Tongerloo, un intento de composición de lugar del panorama del arte belga. La época del realismo se encontrará presidida lógicamente por la figura del escultor Constantin Meunier (1831-1905) cuya influencia, entremezclada con el eco de Rodin, habrá de mantenerse dentro de los escultores de la generación posterior vinculados a una tendencia más o menos independiente (Minne, Wansart, Wouters...). Rick Wouters, pintor y escultor, es, en cierta forma, uno de los precedentes examinados atentamente por el joven Van Tongerloo en su faceta pictórica, resonante a los ecos tanto del post-impressionismo puntillista de Van Rysselberghe y Wouters, como a la derivación fauvista de este último. La vía académica del Beaux Arts escultórico, también incidente en la inicial estatuaria de Van Tongerloo, estaba representada por figuras como Fontaine, Wymants, Gergs Verbanc, Victor Rousseau...

Curvas. Paris, 1937. Óleo (77x100cm)

La gran figura pictórica de la generación inmediatamente anterior a Van Tongerloo no puede ser otra que la de James Ensor (1860-1949). Al lado de él surgirán una serie de movimientos más o menos definidos: el tradicionalismo de Adrien de Witte (1850-1936) y Jacob Smits (1856-1928), el puntillismo de Van Rysselberghe, la escuela religiosa de Georges Minne (1886-1941), el expresionismo del grupo de Laethem con Van der Berghe, Leon Smet y especialmente Constante Permeke (1886-1952), el fauvismo del mencionado Wouters (1882-1916), el surrealismo de Magritte y Paul Delvaux etc. En líneas generales, el movimiento moderno belga se articula en dos fases. La primera originada hacia 1880, comprenderá una vasta y sucesiva amalgama de Nabis, simbolistas, fauves, cubistas, futuristas... Algunos de sus nombres: Adolfo Crespín, Augusto Donay, el cubismo de Scamflaire, futurismo en Fernand Steven, etc.

El segundo se inicia precisamente en torno a la génesis del neoplasticismo hacia 1916: La figura central es lógicamente Van Tongerloo. Junto a él los nombres del ya mencionado biógrafo de Mondrian, Michel Seuphor, Flouquet, los representantes de la escuela de Amberes, Karel Mies, Marthe Donas, Leonard, Joseph Peeters, Víctor Servranckx... En la siguiente oleada, H. J. Closon, Lempereur-Haut, Engel-Pak, Lacasse, etc. Holanda tan rica en personalidades en el campo de la pintura, no produjo, sin embargo, una escultura no representativa, de una talla paralela a la desprendida de la trayectoria de Van Tongerloo. El renacimiento de la estatuaria figurativa holandesa está bastante unida a la edificación de la Bolsa de Amsterdam, donde Berlage eligió para su decoración de Lambertus Zijl y a Joseph Mendes da Costa. Dentro de la senda más o menos abstracta, una serie de personajes, en general algo más jóvenes que Van Tongerloo,

como Breetvelt, Bekinan, el primero que había de utilizar el hierro en Holanda, Van der Heide, etc.

2) Formación académica de Van Tongerloo

Van Tongerloo nace en Amberes el 24 de Noviembre de 1886. Catorce años más joven que Piet Mondrian, es un hombre sensiblemente coetáneo de Braque y Picasso. Sus años de formación discurren bajo la influencia de la orientación académica de Beaux Arts. Dejemos que nos lo explique el mismo: *Tomad mi caso por ejemplo: ¿puede alguien decir honestamente o creer, que mis estudios en la Escuela, o en el Beaux Arts, de lo que se llama habitualmente Arte, me haya conducido al descubrimiento de aquella desconocida posibilidad de los medios para expresar mis sentimientos, mi pensar? Sin embargo es el Espacio, lo que siempre me ha obsesionado, incluso cuando mis estudios de las tres dimensiones aún limitaban mi visión. No poseo otros medios de experiencia, y si, en aquél tiempo, alguien me hubiera interrogado sobre lo inconmensurable, realmente no hubiera sabido que contestar.*

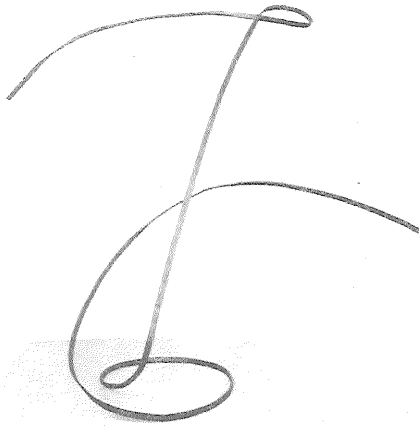
(...) Mi educación, larga y objetiva, constituyó un impedimento, obstaculizó mi aproximación a la auténtica cuestión, que, inadvertidamente, iba constantemente asimilando.

(...) Mis estudios en la Escuela y el Beaux Arts estaban basados en la geometría euclídea. Esto mismo podría aplicarse a mis maestros. El término "espacio" era indispensable, y el de "volumen", se empleaba en la base de toda argumentación. La escultura griega nos servía de modelo. Trabajé duramente porque el tema me interesaba. La palabra "espacio" excitaba especialmente mi curiosidad aunque no entendía exactamente por qué. Por supuesto, el sentido del término se adaptaba a la geometría euclídea, y yo no podía hacer otra cosa que aceptarlo. Por lo tanto estudié el arte griego, que es muy útil como primer paso. Lo que sobrevenga posteriormente ya es cuestión de las reacciones de la persona que aspira a la iniciación. El significado usualmente atribuido a la palabra "espacio" no me satisfacía. No me sentía convencido aunque no podía materializar mis sentimientos en palabras. Sin embargo, los estudios en sí mismos eran tan hermosos, que sin saberlo, sólo por mi duro trabajo y el clima de aquel periodo, mi obra ha quedado marcada por todas estas cosas. Habiendo terminado mis estudios en la Academia, envié mis trabajos a los salones, y, realmente, nunca he acabado de entenderlo del todo, se comenzó a apreciar lo que estaba haciendo y me encontré en trance de transformarme en un artista "oficial". Sin embargo el Espacio nunca cesó de preocuparme, aunque una suerte de atavismo me mantenía todavía prisionero.

3) Refugiado en Holanda

En 1914, estalla la guerra, y Van Tongerloo es declarado "no apto" para el servicio militar. Se traslada a la neutral Holanda, como ya va siendo norma en todos estos personajes, y en 1915 es confinado en La Haya, como refugiado de guerra, donde al parecer disfrutó de una gran libertad de movimiento. Poco tiempo después toma contacto con el infatigable Van Doesburg.

Sigamos con su autorretrato. En La Haya *...podía ya, lentamente, paso a paso, intentar desarrollar mis pensamientos sobre el espacio. En aquel tiempo trabaja-*



Línea en el espacio. Un punto en movimiento engendra un volumen. Paris, 1945, hierro (97x118x70)

ba mucho del natural, en la creencia que este procedimiento me acercaría al Espacio. Así en 1914, hice una cabeza de un niño. Sin pretenderlo, el niño llegó a ser un pretexto para mi estudio del espacio. No estaba satisfecho con esta obra. ¿Por qué? Bien, me llevó muchos años llegar a la conclusión que el sujeto "niño no es sino un parásito que, dominando el espacio destruye su verdadera noción. No, "el niño", fallaba como un medio de expresión, como falla el lenguaje que intenta expresar el espacio. Viendo que el sujeto "naturaleza", no suministraba más que una limitada experiencia, abandoné la pintura y la escultura.

4) El pequeño gráfico de 1915

La cosa, realmente, no fue tan simple. En 1915 y 1916, Van Tongerlo continuaba pintando una serie de lienzos con temas femeninos con una técnica en donde se entremezclaban sugerencias puntillistas, expresionistas, fauves... Si examinamos la fecha de estas obras, la evolución de Van Tongerlo en este momento se encuentra extraordinariamente retrasada en relación con el punto alcanzado en estos momentos por Mondrian y Van der Leek. No olvidemos que es precisamente 1916, el momento en que de manos de este último se abre el camino de la abstracción geométrica de colores puros. De su actividad escultórica pueden citarse una pequeña serie de estudios elaborados de 1915 a 1917, realmente bastante insípidos en sí mismos (la estatuilla femenina más representativa resulta, en definitiva, extraordinariamente trivial). Su sentido más provocador pudiera residir en constituir de hecho una suerte de premonición -especialmente concretada en el extraordinario gráfico al que nos referiremos ampliamente- de la vía operativa que acabará concretándose en 1917, en la memorable primera versión de su construcción sobre la esfera, anticipadora de tantas y tantas obras posteriores. Van Tongerlo en este momento parece ser un artista bastante perplejo, simultáneamente captado por un caudal de atracciones extraordinariamente diverso.

5) Alternativas pre-Stijl

1.- La voluntad representativa y naturalista, herencia de sus mencionados éxitos en los salones de Bruselas. Realmente los escasos testimonios conocidos no inducen a demasiado entusiasmo en esta vía.

2.- El eco post-impresionista de Wouters, la resonancia fauve y expresionista, de sus lienzos de 1915 y 1916... Con menos talento, realmente, que Mondrian, parece encontrarse en una situación similar-en tono menor a la desplegada por ésta hacia 1910, en la apoteosis de su fase anti-estilística, cuando formaba equipo con Sluyters y Van Dongen, v. g. el "Faro en Wetskapelle" de 1910, o el "Molino a la luz del Sol" de 1911.

3.- Lo que pudiera haber de ademán orgiástico y temperamental en las desenvueltas pinceladas de estas obras, encuentra su paralela contrapartida, en la ascensión de una voluntad de rigor y control geométrico evidente en el esquema que ilustra una de las fases de sus series de estudios. Comienza a emerger el dato idealizado, neo-platónico, y más o menos hermético, de una voluntad de armonía universal, canónica, que posteriormente habría de materializarse en su vocación de interpretación matemática y científica. Emerge la conciencia de un tardío pitagorismo. (Realmente ese pequeño esquema, al que volveremos en bastantes

ocasiones, es una de las obras más emblemáticas de la obra del artista. Su sentido premonitorio, prácticamente un compendio de la aventura de Van Tongerloo, es de una polivalencia, realmente extraordinaria).

4.- El proceso, también evidente en esa serie -e incluso en la concepción de los trazos de sus cuadros a la Wouters- proclive a una voluntad de abstracción. Los esquemas sucesivos comienzan a diluir el vestigio naturalista de la figura de la mujer, progresivamente esquematizada entre la formulación de los ejes geométricos.

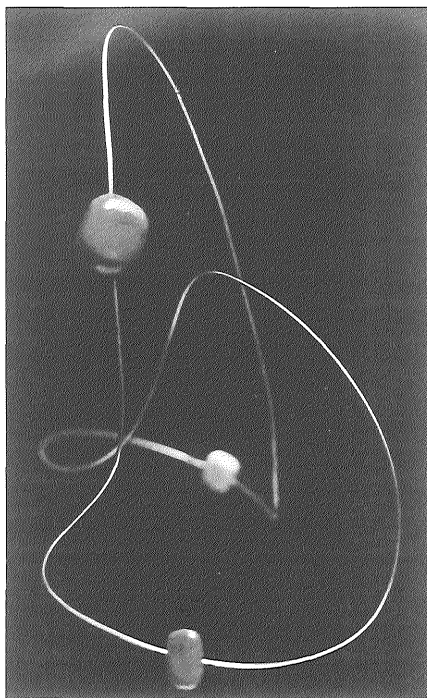
5.- La pugna -volvemos al mismo célebre esquema- entre la visión geométrica lineal, articulada, concebida en términos del entrecruzamiento de líneas rectas, y el discurso fluvial, ondulante, de las curvas. Su futura indagación de la esfera está implícita virtualmente en el óvalo que circunscribe la figura. Dos familias geométricas, que prácticamente configuran los dos capítulos más trascendentales de su aventura se encuentra ya aquí, someramente bosquejadas. Porque interesa no perder de vista que el episodio vantongerliano, estrictamente vinculado al inicial dogmatismo purista del neoplasticismo horizontal, vertical- sólo configura un capítulo de su trayectoria. Es totalmente pueril decir -como ocurre demasiado frecuentemente- que la línea curva “aparece” en Van Tongerloo en 1937. La línea curva nunca ha sido abandonada por Van Tongerloo desde el comienzo de su trayectoria. (Incluso muchas de sus obras más centradamente neoplásticas actuarán, en sus esquemas, en sus titulaciones, en sus trazados, a favor de esta emblemática formalización geométrica). Prueba de ello es este tempranísimo testimonio. Puede, en este sentido, hablarse del escultor belga como una suerte de neo-plástico “contra natura”. Y si no fuese demasiado aventurado, podría hacerse también una suerte de generalización a lo Overy, entendiendo esta voluntad de lírica expresión de líneas curvas como emanado directamente de la más centrada tradición del modernismo belga, frente a la restricción geométrica de sus paralelos holandeses. Incluso hacer alguna referencia histórica a la alternativa clásico entre las escuelas flamenca y holandesa. (Episodios muy posteriores, correspondientes a la última fase creadora, iniciada en 1938, pueden fácilmente entenderse bajo una óptica neo-liberty).

6.- El nuevo uso de las líneas rectas del diagrama pueden entenderse haciendo referencia a una cierta soterrada carga expresionista. La insistencia en los ángulos agudos, la práctica ausencia de líneas horizontales y ángulos rectos, quedaría, en este caso, asociada a una cierta voluntad de expresión “irracionalista”, más o menos mística o trascendente, que, de una u otra forma, también acabará manteniéndose a lo largo de su vida. La pugna en la obra de Van Tongerloo es constante, multiplicándose las alternativas, recta-curva, expresión-función, misticismo-control racional, modernidad-pitagorismo, esfera-ángulo recto, expresionismo-racionalismo, etc. etc.

6) La omisión autobiográfica del Stijl

La forma con que Van Tongerloo relata los episodios comprendidos entre 1917 y 1928, dista mucho de ser satisfactoria. Veámoslo:

Me dediqué a escribir mis pensamientos sobre el espacio, que ilustré con algunos dibujos (De Stijl n.º 9) y en 1917 hice mis construcciones esféricas. En aquel



Relación de tres volúmenes en el espacio, París 1945. Alambre de una aleación de níquel (30x30x25)

tiempo no podía considerarlos como esculturas porque no contenían ningún tema tomado de la naturaleza, como se acostumbra a ver en los museos. En lo que yo entendía, eran estudios sobre el espacio. Como todo mi conocimiento del espacio estaba, por aquellas fechas, limitado a la geometría euclídea, eran obviamente tridimensionales y por lo tanto no me satisfacían. Estaba también interesado en las relaciones de volúmenes y esto hizo posible que la gente pudiera considerar mi trabajo como "estético". Esto vino bien, y en seguida llegué a incorporarme al ejército de los "artistas" lo que no hizo más fáciles mis investigaciones. Además yo era un novicio y mi interés por el espacio me proporcionaba otros problemas. Me llevó mucho tiempo estudiar el problema. Y entonces 1918. El final de la guerra. De vuelta a Bruselas. El ministro de Bellas Artes me invitó a exponer en el "Salón". Estoy contando todo esto porque estaba conectado con mi urgencia en comprender el Espacio que gradualmente iba a acabar extendiéndose a un estudio del universo. No había por lo tanto razón para volver a mi antigua vida, yo deseaba proseguir con mi indagación, para la que por supuesto no había lugar en los salones de Beaux Arts. Dije adiós al ministro, dejé el país y en 1920 me fue a vivir a Menton. Continué mi indagación hasta 1928, en que dejé Menton para instalarme en París. Posteriormente añado Así jamás pertenecí a ninguna "escuela" y a ningún "ismo". Estaba solo y no tenía nada en común con nadie, ni en mi obra ni en mis senderos intelectuales.

Es terrible, ocurre demasiadas veces, la forma realmente fantástica con que los grandes artistas delinean su propia, complacida e idealizada autobiografía. Este autorretrato de Van Tongerloo es, por supuesto totalmente irreal. Veamos alguna de sus paradojas. En su relato, el Stijl aparece tendenciosamente mencionada una sola vez y entre paréntesis como una revista que le publicó un artículo, sin especificar que se trataba de un movimiento al que Van Tongerloo pertenecía, bajo cuyo nombre expuso en diversas ocasiones, del que firmó, en 1918, el primer manifiesto, y cuya vinculación con él, le permitió encontrar la vía operativa que conformaría prácticamente la mitad de su vida creadora, haciéndole entrar, de hecho en la historia del Arte Contemporáneo. La inflexión que experimenta la trayectoria de Mondrian con su estancia en París en 1912, tiene aquí su perfecto paralelo en el giro que de la aventura vantongerliana en su contacto, cinco años después, precisamente con Mondrian, Van der Leek y Van Doesburg.

La revista de movimiento le publicó bastantes más cosas que las señaladas. En 1917, apareció un análisis del Gondolero de Archipenko. En julio de 1918, en el número 9/1 aparece el mencionado trabajo que era la primera parte de una elaboración más amplia denominada *Reflections*. La segunda parte se publicó en Leyden en los fascículos de Diciembre de 1919, y febrero de 1920. Otras esculturas del periodo de 1918 y 1919, fueron publicadas en otros números distintos. No hay ni una sola mención a Mondrian, Van der Leek y Van Doesburg, a quienes el escultor belga debe realmente tanto. Van Tongerloo ha pertenecido, afortunadamente para él, a una muy determinada y muy concreta escuela, el Stijl, y a un determinado-ismo, el neoplasticismo. Oficialmente, su vinculación institucionalizada abarca sólo cuatro años 1917-1920 y 1922, pero, de hecho, los veinte años que se extienden hasta 1937 están determinados por las premisas adquiridas en su vinculación neoplástica. Pero veamos, en detalle, un dibujo más real de este

periodo. Como él mismo insinúa -aunque por motivos bien diversos- pueden diferenciarse dos capítulos bien distintos:

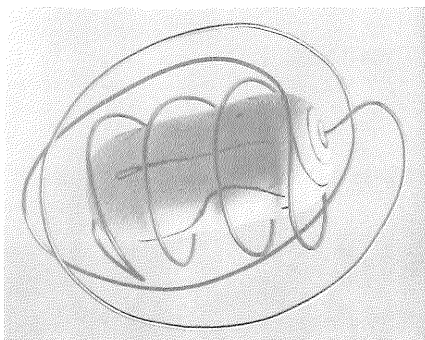
- a) El enmarcado entre 1915 y 1917, cuyos orígenes hemos analizado en la serie de figurillas que culmina en su primera construcción de la esfera.
- b) El neoplástico abierto en 1917 y cancelado, en parte, hacia 1937 y 38.

7) Los diagramas de *Reflections* y la “construcción sobre la esfera”

El primer periodo, todavía al margen de la disciplina neoplástica, podría quedar ejemplificado de alguna manera en las ilustraciones que acompañan a la primera parte de *Reflections*. Hemos examinado anteriormente la concepción de la investigación de Van Tongerloo en términos de series de trabajos en torno a un único tema. El caso de las figurillas de 1915 conocíamos sólo tres términos de la serie. En el caso de *Reflections*, aunque en De Stijl se reprodujeron solamente cuatro términos de esta experiencia, existen no menos de 13 elementos sucesivos de la misma. El punto de partida es, como en la situación de 1915, naturalista, un bosquejo de un desnudo femenino, progresiva transfigurado a través de una amplia y muy diversa serie de sucesivas reinterpretaciones, diagramáticas, aritméticas, geométricas, estudios de movimiento, simbólicas, puramente plásticas, etc.

Estos estudios realizados en 1917, derivan probablemente de los intentos paralelos de Van der Leek y Doesburg en 1916. (Van Doesburg tiene concretamente, una “naturaleza muerta”, preStijl, concebida en términos afines a la poética de Delaunay, que sin duda constituye un precedente obligado de algunos capítulos de esta serie).

Los resultados finales son, sin embargo, todavía muy diversos de los alcanzados por Van der Leek. Anteriormente hemos intentado deslindar las diversas fuentes de atracción espiritual demostrada por Van Tongerloo. Prácticamente cada término de esta serie transcribe un episodio distinto del polivalente humor creador de su artífice. Así encontraremos entre ellos, episodios naturalistas, lineales, circulares, expresionistas, pitagóricos, simbólicos, futuristas, científicos, cubistas... Da la impresión que Van Tongerloo no sabe todavía a qué carta quedarse. Las versiones pictóricamente más desarrolladas, participan todavía de la misma alegre semblanza cubista, decorativa y “pintoresca”, a la Delaunay, intuída por Doesburg, antes de su captación en el área de Van der Leek, de hecho totalmente distinta de la genuina inflexión neoplástica. (Obsérvese por ejemplo la forma cubista, matizada y desvanecida, de aplicar el color). El periodo se cierra con una obra maestra, la tan mencionada “construcción en la esfera”, anticipación extraordinaria de muchas elaboraciones posteriores del panorama escultórico europeo. La “construcción sobre la esfera” -probablemente encadenada también con el preciso dato naturalista- se aleja sin embargo de la futura hipótesis de Moore, con la que podía de alguna forma relacionarse por dos motivos fundamentales: uno en función de la inicial predeterminación geométrica, ausente casi siempre del volcánico naturalismo de Moore, y otro, ante la relativa falta de sensibilidad material que frecuentemente encontraremos en Van Tongerloo. Realizada en yeso, carece de la opaca, fantástica, tensión de las piedras del escultor británico. Van Tongerloo, no parece haber sido un hombre demasiado sensi-



Elemento cósmico, Paris 1945, madera pintada y aleación de níquel (10x8x6cm)

ble al cálido tacto de la tierra. De una u otra casi siempre acabará predominando su idealizada voluntad de abstracto pitagorismo. Al final de su vida, volverá a la fase tempranamente preludiada en esta esfera (El periodo iniciado aproximadamente con *El Vector* de 1945, no hace sino reabrir la experiencia cancelada en 1917) en un material, apoteosis de esta estremecida vocación nostálgica de disolución material, el “plexiglás”, en cierto sentido, un elemento más virtual que real, prendido de asociaciones, vis-a-vis tecnológicas y nostálgicas, aludiendo a la joya, arquetipo paradisiacamente simbólico, el hielo, la inmaterialidad de la luz, la levedad, el mundo mágico de los reflejos... La óptica de Moore, alternativa antitética de esta idealizada angulación, nunca habrá de interesarle.

8) Adopción de la poética neoplástica, y el monumento de Leenwardem

Van Tongerloo viene a darnos una explicación extraordinariamente forzada de la inflexión que se inicia tras esta obra. Como veíamos, nos cuenta, que corno sólo conocía el espacio euclídeo, sus obras eran forzosamente tridimensionales, y que por ello no le satisfizo, teniendo que indagar en otro sentido. Poco convincente. Mucho más real, evidente en el análisis de sus obras, es la explicación de su toma de contacto con el grupo neoplástico, por aquellas fechas en trance de formación. Veámoslo un poco en detalle:

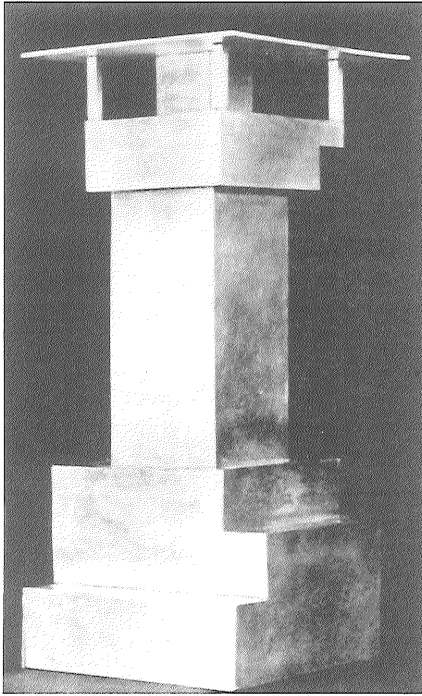
El primer testimonio escultórico que pudiéramos considerar como neoplástico, no se debe a Van Tongerloo. Es el monumento en Leenwardem, obra de Theo Van Doesburg en 1916. La fecha por un lado y el examen detenido de la obra, nos llevan, una vez más, de la mano hacia la figura de Van der Leek, a quien, como ya sabemos por Seuphor, conoció Doesburg hacia enero o febrero de ese mismo año. La concepción volumétrica de esta obra, la configuración de sus superficies, etc., alude demasiado claramente a una transposición espacial de los fríos esquemas iniciales de Van der Leek. Pese al aparente -y, realmente, un poco ingenuo- monolitismo apiramidado y monumentaloides del cuerpo central, el diseño general de esta obra se concibe en términos de una sucesión de capítulos plásticos muy independientes y aislados entre sí, exactamente igual que ocurrirá con los primeros lienzos abstractos elaborados en 1916 por el gran pintor holandés, auténtico punto de partida del proceso. De cualquier forma esta obra de Van Doesburg, es, sin duda, el precedente claro de toda la investigación neoplástica de Van Tongerloo, cuyo primer capítulo se escribe un año después, con la pequeña “composición emanante de un ovoide (es curioso que, como antes insinuábamos, Van Tongerloo, incluso a través de sus más ortodoxas formulaciones del dogmatismo neoplástico de la horizontal-vertical, no abandona, sea virtualmente, las sugerencias emanadas del espacio curvo. El título de esta obra es, en este sentido, emblemático. De alguna forma, la ambientación geométrica preludiada en la “construcción sobre la esfera pervivirá, algo precariamente, en el seno de sus ortodoxas trabazones neoplásticas) realizada en caoba de 17 cm. de altura y ya claramente inmersa dentro del clima neoplástico, como lo delata su policromía en tres colores puros. El tránsito entre una y otra fase, está claramente determinado en otra diminuta versión esférica (7 cm.) también en caoba y pintada en amarillo, que ofreciendo indudables nexos con el tan mencionado esquema ovoide de la bailarina -un entrecruzamiento diagonal, circunscrito por una curva- ilustra el tránsito de la complicada geometría de la versión en yeso, hacia zonas de un dise-

ño formalmente más restringido y elementarista. En 1919, realizará su célebre, conocida “relación de volúmenes”, y una pequeña serie de obras de idéntico carácter, directamente emanadas del monumento en Leenvardem, pero indudablemente superiores en su concepción. Van Tongerloo no parece, contra lo que dice Umbro Apollonio, haber suministrado muchas ideas personales al inicial Stijl. Ha sido, sin embargo, un creador que ha desarrollado extraordinariamente, y prácticamente hasta el final, postulados precedentes. (Posteriormente es indudable que esta labor de desarrollo y perfeccionismo, extrayendo las posibilidades implícitas y quizás formuladas poco claramente en los testimonios originales, ha influido a su vez en el entorno del artista. Pero, repetimos, creemos que su labor predominante en el Stijl parte de unos supuestos que no han brotado directamente de su capacidad creadora). Podríamos a su vez dividir su escultura neoplástica en dos fases bastante bien determinadas. La primera, emanada de la temprana obra de Doesburg que se extendía hasta 1929 aproximadamente.

Pese a la introducción de la perforación, el hueco, el espacio en suma -cosa que no había sido vislumbrado en el concreto monolitismo de Van Doesburg- en esta fase predomina la voluntad tectónica sobre la espacial. Para lo que es Van Tongerloo -y especialmente para lo que llegará a ser- las obras son todavía demasiado pesadas, gravitatorias, densas. Hacia 1931, se inicia una segunda fase de predominio espacial. Apollonio en su breve, interesante y extraordinariamente discutible trabajo, apunta que estas nuevas obras -se disponen en un orden más abierto, se articulan en una relación más dinámica hasta el punto que algunos años más tarde... los elementos formales se distribuyen a manera de directrices que implican un espacio de amplia extensión. Anteriormente este espacio parecía recogido en alternativas volumétricas derivadas de la escala armónica. Ahora por el contrario está penetrado en la infinitud de sus configuraciones posibles... Algunos cuadros entre 1936 y 1937 desarrolla en el plano el mismo problema, en un trazado de acuerdos equilibrados donde las líneas en su posición horizontal y vertical, siguen el movimiento rítmico del conjunto. Hacia 1936, Van Tongerloo comienza a estudiar el problema del espacio sobre la base de las funciones matemáticas”.

9) Van Tongerloo y Rietveld

El mismo Apollonio, sin embargo, a la hora de valorar el papel jugado por Van Tongerloo en el intercambio de postulaciones, nos dice: *...podríamos señalar que determinada arquitectura proyectada por Oud al final de 1919 o de Malevitch en 1920, y casi, casi, algunos muebles de Rietveld, abstrayendo la componente cromática, pueden inducir a nexos no inadecuados con las soluciones constructivas proyectadas por Van Tongerloo*. Bien. El tema en el caso de Oud puede ser bastante evidente (suponemos que se refiere a la serie de Rotterdam que provocó su ruptura con Doesburg). Pero el problema no es tan claro en los casos de los constructivistas y Rietveld. Mejor dicho, en relación con este último, efectivamente hay nexos “no inadecuados”, pero probablemente en sentido inverso al sugerido por Apollonio. Primero, el magistral sillón de Rietveld surge el mismo año 1917, que Van Tongerloo hace sus dos versiones de la esfera, y su primer -y realmente no demasiado inspirado- intento neoplástico, *la composición emanante del ovoide*. (Para hablar de precedentes en el caso de Rietveld las referencias deben girar en



*Aeropuerto tipo A, serie B, Paris,
1928, cobre plateado (30x15x12,5 cm)*

torno a Goodwin, Klarhamer o Mackintosh). En cualquier caso los puntos de partida son contemporáneos. La evolución posterior es sin embargo muy distinta. Van Tongerloo actúa en la fase tectónica de su “la relación de volúmenes”, mientras que Rietveld continúa hasta 1928 aproximadamente, con su extraordinaria serie de diseños, que si hacen algo es anticipar precisamente la fase espacial de Van Tongerloo que como hemos visto, no surge claramente hasta 1931.

Aquí ocurre quizás lo contrario de lo que insinúa Apollonio, y es que precisamente esta silla del 17, los juguetes del 1918, la lámpara de Hartoy en 1920, la silla de Berlín el 23, o la misma casa Schröder el 24, etc, influyen para la inflexión demostrada por Van Tongerloo en su “grupo $y = ax^2 + bx + c$ ” de 1931, la construcción $S \times R$ de 1933, y la $y = x^4 - 11x^2 + 10$ de 1935... (Convendría también meditar en el uso del vidrio y recintos acristalados de Rietveld en su joyería del 22, o la vitrina de radio del 25. pensando en la involución de posguerra de Van Tongerloo. Rietveld es prácticamente el primer artista neoplástico que usa intencionada y decididamente el cristal en su organización espacial. Es, realmente, un creador de primera línea). En relación con el constructivismo ruso la situación también dista mucho de ser tan meridiana como la propone Apollonio. La serie de propuestas “Arquitectónicas” de Kasimir Malevitch, elaboradas entre 1924 y 1928, quizás puedan reflejar la influencia de Van Tongerloo -por cierto que la comprensión de Malevitch del neoplasticismo no parece en ellas demasiado profunda. Su criterio es, en estas ocasiones, mucho más decorativo, ornamental, operado para acumulación- pero esta razonable hipótesis difícilmente podría aplicarse a la “construcción de distancias” de Rodchenko en 1919-20. Por el contrario, no resulta excesivamente complicado establecer relaciones entre las propuestas de Van Tongerloo de los años cuarenta y las proposiciones de Medunetzky el 19, o las construcciones esféricas y colgantes de Rodchenko el 20. Y si hablamos del elemento vítreo y el plexiglás que Van Tongerloo utiliza a partir de 1949, surge la referencia obligada de Pevsner y Naum Gabo, con sus propuestas a partir de 1921 y prácticamente extendidas hasta nuestros días. (Luego haremos referencia al caso de Moholy-Nagy).

10) Faceta pictórica

Tampoco, la notable obra pictórica del neoplástico Van Tongerloo -si hacemos abstracción de la verificación analítica con fórmulas matemáticas- partirá de unos supuestos muy personales. Sus obras más conocidas del primer periodo, la composición de La Haya de 1917, los estudios Casaine, elaborados en Bruselas en 1919, parten directamente de precedentes mondrianescos, de la mencionada naturaleza muerta de Doesburg del 16, de las vidrieras del mismo artista hacia 1918, etc. Cuando hacia 1931, su acento se hace más personal, en obras magníficas como el grupo $y = ax^2 + bx + c$, de 1931, las funciones de líneas o los intervalos de 1937, elaborados en París, permiten vislumbrar (pese a la heterodoxia en la introducción del tono verde) el eco concreto de Bart Van der Leck, veinte años después.

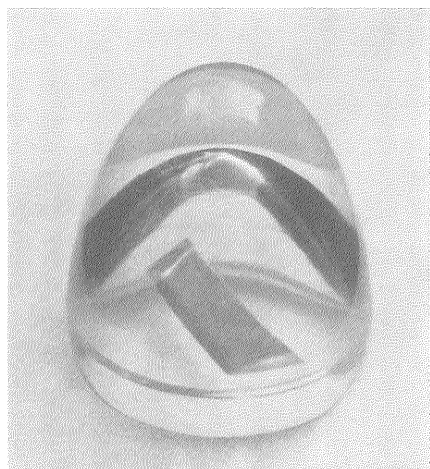
11) El control matemático de la obra de arte

La aportación más original de Van Tongerloo al Stijl (aunque realmente cabría en este sentido hablar sobre los trazados reguladores, o los numerosos estudios previos sobre la sección áurea, etcétera) es el intento de una técnica matemática-

mente controlable para la realización y el análisis posterior de las obras. Van Tongerloo había publicado en 1917 su primer artículo en la revista *De Stijl*, sobre un análisis matemático y geométrico del Gondolero de Archipenko. Apollonio (en contradicción con Jaffé, que se inclina por la tesis Doesburg) opina que el desarrollo de una instrumentalidad matemática por Mondrian y Doesburg se debe precisamente a las sugerencias de Van Tongerloo. La observación sin embargo no debe desbordarse. Zevi nos recuerda que Van Doesburg hablaba mucho de la tesis einsteniana y la mecánica cuántica, pero que los datos utilizados en su obras eran fórmulas totalmente elementales. Seuphor por su parte, nos cuenta la forma ligeramente divertida con que Mondrian contemplaba a Van Tongerloo estudiar analíticamente sus obras, con inmensas montañas de números y ecuaciones, cuando el mismo Mondrian, algo muy próximo a un extraordinario analfabeto matemático, en la elaboración geométrica de sus obras, utilizaba solamente una regla y unas tiras de papel. Vemos por lo tanto que la propuesta de Van Tongerloo no tuvo realmente demasiado éxito dentro de los grandes nombres del Stijl.

12) Van Tongerloo y Schoenmaekers

Van Tongerloo afrontó la tarea con más profundidad. Armando Brissoni, autor del trabajo en que es examinada con más seriedad esta faceta de la actitud creadora del escultor belga, observa la forma extremadamente coherente en que compatibiliza su vocación estrictamente científica, más allá de los postulados euclídeos, con la visión espiritualista derivada de Schoenmackers, en este caso centrada predominantemente en dos de sus obras. *Las nuevas matemáticas* y la mencionada *Principio de Matemática Plástica*. En este sentido, Van Tongerloo de nuevo sigue con bastante docilidad la senda descrita y prácticamente iniciada por la tempranísima orientación teosófica de Mondrian, y posteriormente más o menos definitivamente institucionalizada por el Stijl. Por otro lado era probablemente Van Tongerloo quien mejor podría seguir las últimas implicaciones del confuso cientifismo de Schoenmackers: *...la matemática plástica se identifica con un pensar metódico desde el punto de vista del creador. Matemática plástica significa: un vigilante e ininterrumpido conocimiento del acto alimentado por el creador por lo que esto expresa, con el fin de contemplar su creación con una prudencia igual a su amor*. Apollonio corrobora esta tesis *...lo que no está puesto en duda... es que Van Tongerloo de por sí interesado en la matemática, debía encontrar un estímulo a sus propias convicciones en el pensamiento de Schoenmackers*. Continuemos una amplia cita del mismo autor: *En el origen del Bauhaus y del Stijl, hay, indudablemente un fundamento racional, pero en el segundo -y también en el primero, añadiríamos nosotros- se inserta un componente de absolutismo purista que apunta hacia un universalismo, místico bajo muchos aspectos, como claramente puede individualizarse en Mondrian y Van Tongerloo... el espíritu que anima las mentes del Stijl, fueron no obstante permeables a una cierta corriente especulativa, teórica en el último término, que le llevaba a lo que Schoenmackers llamaba cismo positivo... Mondrian se proponía la "concialiación del dualismo entre mente y materia" y Van Tongerloo invitaba a "la unión entre espíritu y materia. (...) En tal tendencia hacia la expresión de lo universal, en tal determinación para la emergencia de una objetividad plausible, se identifica, por lo encima de todas las otras posibles y manifiestas variantes del aventurado aunque quizás*



*Ambiente difractivo, Paris 1962,
plástico (14,3x15,3 cm)*

incongruente afán, que el Stijl en general y Van Tongerloo con particular autoridad se había propuesto fijar en términos de pura plástica. Dentro de un espíritu similar de armonía universal había escrito Van Tongerloo en El Arte y su porvenir (1924), la filosofía habla de un punto, una línea, un plano, un volumen, hablan de luces y colores en el intento de explicar el universo. El científico usa estos mismos medios para mostrar la fuerza que mueve el mundo.

Y el artista también, a fuerza de revelar el esplendor del cosmos. Filosofía, ciencia, arte, a través de la evolución tienden a la unidad.

Unidad y armonía que son alcanzables mediante una precisa estructuración de las relaciones. Van Doesburg por su parte había afirmado *el artista piensa en términos de relaciones*, y ya se contaba con el precedente de Schoenmackers, que había caracterizado las características positivas de mantener el confrontamiento del análisis de la realidad, como un hecho que experimenta predominantemente relaciones.

En tal operación el socorro del método matemático aparece indispensable. Como *la matemática* -ha afirmado Van Tongerloo- *es el método más perspicaz para comprender objetivamente las cosas, así el arte es el medio más adecuado para sentir estéticamente*. Sí, es cierto, ha afirmado que *la ciencia y el arte tienen las mismas leyes* y que *la parte visible de la creación indica la invisible*, que uno y otro forman la armonía o las leyes de la unidad. Leyes que están en la naturaleza. También Schoenmaekers había establecido que la naturaleza funciona siempre y fundamentalmente con regularidad absoluta, es decir con regularidad plástica, y Mondrian que *la versatilidad de la naturaleza puede reducirse a simples expresiones plásticas de relaciones definidas, de manera que el sistema sobre el que se inserta su hacer "es más matemático que geométrico. Es exacto"*. Para Mondrian, de hecho, el arte es la visible materialización de la lógica. Van Doesburg parece de la misma opinión, ya que desde 1918, había hecho notar que *las leyes plásticas del arte son el mismo tiempo las leyes fundamentales de la naturaleza*. Armando Brissoni, impulsado quizás por la observación de Barthes, sobre las *composiciones estructurales de Mondrian*, ha examinado la vocación matemática de Van Tongerloo desde una perspectiva netamente estructura lista, desde el momento que *siendo elementos estructurales por excelencia en el sentido de que la descomposición y composición -relación- inteligibilidad son datos que se verifican de manera más intencionada en Van Tongerloo que en Mondrian*. En otro lugar de esta publicación, publicamos íntegramente el estudio de Brissoni, -no limitado a la fase del Stijl. Abarca prácticamente toda su obra- a cuya lectura remitimos a nuestros lectores, a fin de no extender demasiado este estudio con una recensión de sus postulados.

13) Las propuestas arquitectónicas de 1928

Hasta aquí el capítulo neo-plástico de la aventura de Van Tongerloo, que realmente, hemos podido comprobar como mucho más irisado que lo que pudiera desprenderse del capcioso y reticente autorretrato por él elaborado. Recordemos ahora algunas incidencias biográficas y personales, de este mismo periodo, como es sabido, cancelado en 1937. En 1919, sabíamos que había vuelto a Bruselas donde tiene lugar el episodio con el Ministerio de Bellas Artes. En 1920 abandona el Stijl y se traslada a Menton, localidad francesa de la Costa Azul, muy próxi-

ma a la frontera italiana, entre Mónaco y San Remo. De cualquier forma continuaba en buenas relaciones con el Stijl. (Doesburg señala que en 1922 volvió a afiliarse al grupo. En el número primero de 1922, por ejemplo, se publicaba una pequeña obra suya de 1918), y especialmente con Piet Mondrian. En 1928, se instala definitivamente en París, donde frecuentemente el trato del círculo de los Mondrian, Seuphor, Stieltjes, etc. Instalado ya en la capital francesa comenzaron a surgir algunas proposiciones, más centradamente arquitectónicas. Dejémosle la palabra:

Acostumbraba a estar interesado en otros problemas, también, pero pertenecía sobre todo al dominio de la ciencia, la aviación por ejemplo. En 1928, hice algunas maquetas de aeropuertos (Apollonio da un dato cronológico confundido: 1930) y un puente sobre el Escalda en Amberes. Estos trabajos aparecieron en la "Exposición Aeronáutica y el Arte- en el museo de Artes decorativas de París en noviembre de 1968". Conviene recordar que en aquel tiempo Orly no estaba construido, era una amplia llanura donde en ocasiones se acostumbraba a probar los nuevos aeroplanos. Aparte de esto, se podían ver los hangares de Freyssinet. Esto es todo lo que recuerdo del estado en que se encontraba la zona.

Alguna fotografía aparecería publicada en el n.º 3 de la revista Círculo y Cuadrado en 1930. La pequeña memoria decía:

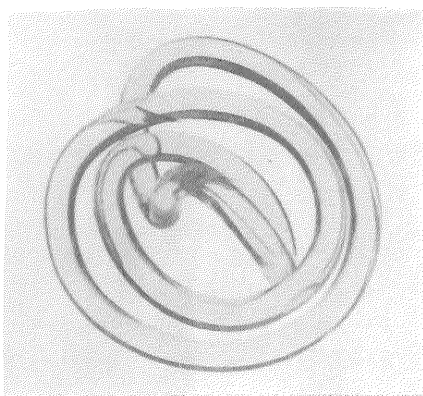
...la aviación desarrollándose más y más debe prever para el avión la necesidad de descender en plena ciudad. Es, en efecto, una enorme pérdida de tiempo bajar del avión en Le Bourget para llegar a París en coche. Si las villas estuvieran dotadas de aeropuertos, los aviones grandes, podrían aterrizar en el aeródromo de Le Bourget, y este podría también servir a las otras ciudades de Francia por medio de aerotaxis. Propongo tres tipos diferentes de aeropuertos: tipo A, serie A, cuya zona volada podría pasar por encima de las viviendas. Tipo A, serie B, de tipo particular: tipo B, serie A, vasto edificio sirviendo también como garaje para los aviones particulares. Todos estos aeropuertos están provistos de una instalación moderna: Oficina de información para viajeros, restaurante, taller de reparación, oficina de correos, radio telegrafía, todo lo que es necesario.

Realmente, cabe el preguntarse, después de examinar estas hermosas maquetas, si la vocación científica le había impulsado a Van Tongerloo a conocer realmente algo del auténtico mundo de la aviación. Provocadoras a nivel de objeto, la capacidad profética de estas proposiciones para el mundo de la aeronáutica es realmente muy escasa. El pequeño texto aparecido en la revista resulta ahora, cuarenta años después, algo patético. A través de estas propuestas es perceptible, exactamente lo contrario de lo que afirma, es decir que prevalece el escultor sobre el científico. El interés lingüístico y simbólico es en ocasiones notable. El significado funcional, su carácter técnicamente premonitorio, totalmente aberrante. (Compárense, en este sentido, estas propuestas con las proposiciones cronológicamente paralelas de Le Corbusier, o incluso de Buckminster Fuller. El enfrentamiento de Van Tongerloo con la programática aeronáutica, da unos resultados que sin asomo de humor, podríamos calificar como deliberadamente emanada de una angulación dadaísta, voluntariamente irónica).

Desde un punto de vista arquitectónico, tiene mayor interés la reelaboración a que sometió estas ideas para acabar conformando en 1930 su villa-rascacielos (las cubiertas, ¡cómo no! servían de pistas de aterrizaje). En 1928, elaborará tam-



Elemento, París 1947, óleo (50x61 cm)



*Capullo, crisalida embrional,
Paris 1950, plástico (10x13x8 cm)*

bién un notable y complejo proyecto de puente suspendido en Amberes sobre el Escalda de 740 metros de luz. (Como es lógico el valor de la imagen es muy superior a la resolución real de los problemas técnicos). En 1931 volvió a plantear una límpida imagen de aeropuerto, esta vez subterráneo.

14) Ultima fase neoplástica. Muerte de Van Doesburg

En 1930, Seuphor y Torres García fundaron un nuevo grupo, Círculo y Cuadrado, cuyo órgano de difusión habría de ser precisamente la mencionada revista que publicara algunas fotografías de los modelos de aeropuerto. El grupo integraba a unas 80 figuras del panorama de las artes, alguna de ellas anteriormente vinculadas al Stijl, como Mondrian y el propio Van Tongerloo. Van Doesburg interpretó esta afiliación como una traición, y con motivo de una exposición del grupo en la Galería 23, en Abril de 1930, se presentó allí organizando un escándalo. Cuenta Seuphor, que fue el propio Van Tongerloo quien se enfrentó con él, *arrojándole por la escalera hasta el sótano*. En vista de ello, Doesburg, hombre rápido en la reacción, fundó en la primavera del mismo año con Jean Helyon y Carlsund una revista rival, Art Concret, de la que sólo apareció el primer número. Michel Seuphor, enfermo, tuvo que abandonar París y a su vez, también desapareció su agrupación a finales de 1930. Doesburg, infatigable, reunió en Meudon en Enero de 1931 a todos estos mismos hombres (al parecer olvidaba muy rápidamente las ofensas) y les propuso la creación de otra enésima agrupación, esta vez denominada Abstracción-Creación. Su muerte el 7 de Marzo le impidió llevar a cabo esta empresa, que fue realizada poco después, por Van Tongerloo y Herbin, con Mondrian, etc.

15) La tercera fase

En 1937, abandona, como había hecho Van Doesburg 11 años atrás, el purismo mondrianesco, y vuelve, en cierta forma, a la senda abandonada en 1917. El problema del espacio intenta formalizar su resolución con el auxilio de la función matemática. La reaparición de la curva es obligada. Con ella se inicia la tercera fase de su aventura, probablemente tan importante en transcendencia como el capítulo neoplástico. Su boceto autobiográfico describe así la situación:

Observé en mi trabajo que las líneas, planos y volúmenes expresaban una función, y este hecho me condujo a ver que los cuerpos sólidos no están restringidos a sus volúmenes sino a sus energías. Advertí, además, que los colores pueden generarse por refracción a través de sólidos transparentes, y de esta manera por refracción de la luz, obtuve colores no pigmentados. Puede verse, cómo, paso a paso, me liberé de la tercera dimensión y encontré que un trabajo no tiene principio ni fin... Me han ayudado mucho los artistas "con estilo", porque deseaban "boicotearme". Les molestaba, y sus maniobras me permitían vivir mi propia vida sin implicarme en sus maniobras. No necesito el éxito. Realmente he tenido demasiado y mi subsistencia está asegurada. También he advertido que nuestros cinco sentidos no nos dejan percibir la naturaleza tal y como se nos aparece. Los estratos atmosféricos juegan un papel importante en el proceso y los elementos esenciales de la creación se nos escapan. Las fuerzas de la atmósfera actúan constantemente y nos desorientan. Toda la creación acomete su transformación perpetua. Por lo tanto no hay dimensiones. Pero el esquema de la creación se nos presenta como un es-

pectáculo tan bello que nos impulsa a expresarlo en términos de arte; no se trata ya de un arte "de la naturaleza", ya he producido bastantes obras con esta idea en la mente. Naturalmente ustedes debieran verlas, y entonces comprenderían mejor como resolví el problema. Para mí ha sido siempre la misma idea, desde "el niño" ya mencionado, hasta mi última obra. Ha sido siempre el mismo problema, afrontado de diferentes maneras, y necesariamente con soluciones diversas...

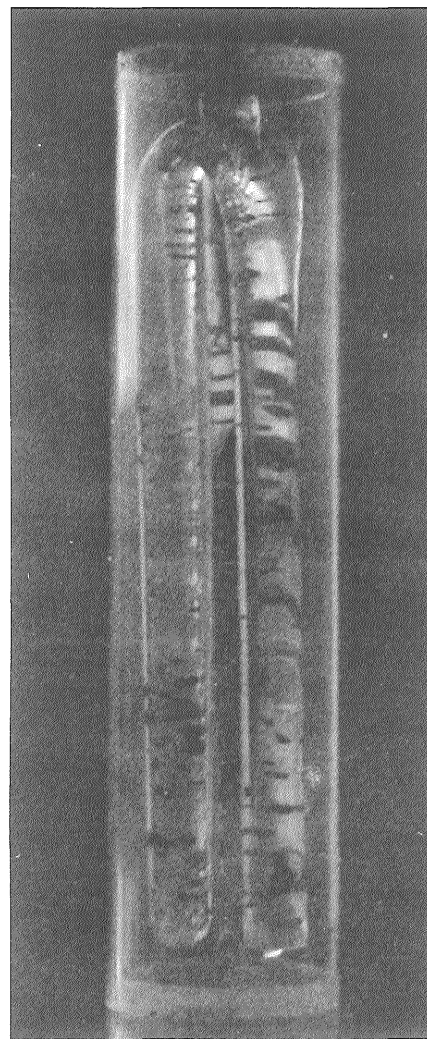
(...) En 1960 tuve la oportunidad de ir a Suecia y al Norte de Noruega, donde pude ver las auroras boreales. Una creación majestuosa. El fenómeno es el resultado de los electrones de un campo magnético. La emoción producida es asombrosa. Inolvidable.

(...) He intentado mostrar las fases a través de las cuales he caminado y los acontecimientos que me condujeron desde el espacio limitado al mismo ilimitado. El éxito, y especialmente la desventura, me enseñaron mucho. Me gusta estudiar porque de esa manera es posible aprender: yo estuve en el Beaux Arts.

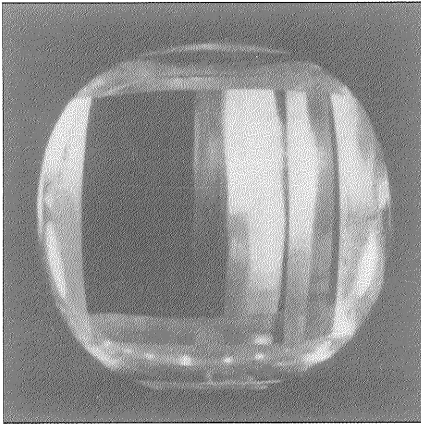
16) La validez ideológica

Como exposición de las incidencias de una fase de su creación, el texto de Van Tongerloo es tan reticente y poco expresivo como los anteriores. Como programa ideológico participa tanto de la candorosa esperanza de Van Doesburg en su interrogante sobre el sistemático control pseudocientífico del arte -variante racionalista- como el místico entretejido de enunciaciones del Bauhaus expresionista -vertiente idealista-. Las teorías ocultas y mágicas de Kandinsky acerca de la subdivisión del átomo como germen libertador de la voluntad inconsciente y las mitologías de Marc acerca de *mirar a través de la materia y penetrar en sus masas vibrantes como a través del aire (...) la antigua concepción de un mundo en el que el yo está contrapunto al todo, desaparece... emerge una unidad que concilia todas las antítesis* apodíctica afirmación de Kandinsky que legitima bajo el manto de una milagrosa universalidad el más desenfrenado individualismo. *Los factores formativos del espacio son el número y el movimiento... el espacio de la intuición requiere una realización material... el cerebro concibe el espacio matemático, la mano como el espacio mental y lo domina con el instrumento y con la máquina obscuro enredo de pseudo-razonamientos cubistas, abstractos y de fe maquinista (Zevi).*

Van Tongerloo es en este sentido una figura escindida entre las atracciones racionalistas, canónicamente científicas, de Van Doesburg, y el misticismo expresionista de un Kandinsky, al que en cierta forma llegará por Schoenmaekers y de la mano de Mondrian. (Doesburg no parece, lo que en cierta forma resulte comprensible, haber participado del mismo entusiasmo por el teósofo holandés). En su época neoplástica, de alguna manera, conseguiría prevalecer la primer alternativa. En esta segunda fase, renace por el contrario, una suerte de neo-expresionismo. Paralelamente, la validez lógica de sus razonamientos es realmente muy escasa. Sus esquemas mentales son extraordinariamente arbitrarios e inmediatamente rebatibles. Todo el extraordinario rigor de sus planteamientos formales desaparece a la hora de la argumentación ideológica, que constantemente da la sensación (a lo largo de 50 años) de provenir de una suerte de "parvenu" de la ciencia, de un creador que ha tenido demasiado apresuradamente, quizás sin demasiada base, que improvisar un bagaje cultural, al que constante y obsesiva-



Color por refracción, Paris 1952, plástico (21x56 cm)



*Fenómenos atmosféricos, París 1958,
plástico (15x6 cm)*

mente recurre, y que lógicamente acusa demasiado inmediatamente sus deficiencias, la superficialidad autocomplacida con que ha sido asimilado. (Obsérvese cuanta más finura de pensamiento hay en los textos de Mondrian).

La debilidad teórica de su montaje intelectual, este afán científico no puede, sin embargo, hacernos olvidar, lo que pudo suponer para Van Tongerloo en cuanto a carácter creativamente provocador, estimulante, y la forma extraordinaria de su concreción en obras poéticas. Veamos la forma real en que se articula su desarrollo. Podríamos hablar de tres fases articuladas cronológicamente después del momento crítico de 1937: a) 1938 a 1942, en el que Van Tongerloo manifestaba perseguir el “espacio libre”. b) 1942-1945, bajo la denominación “espacio-creación”. c) 1945-1965, época de los plásticos transparentes, y del estudio de la intervención de la luz en los problemas del espacio y el color. A lo largo de estos años, da la impresión que Van Tongerloo examina su obra precedente según la imagen inaprensible de una sucesión alternativa de espejos esféricos, cóncavos y convexos.

17) El espacio-libre y Mies Van der Rohe

En 1937 se aprecia el despegue de la disciplina neoplástica con la interposición de una segunda familia geométrica de curvas, en el seno de unos esquemas de nuevo ligeramente rememorativos del precedente de Van der Leek. Pese a la forma, todavía un tanto rígida, en el diseño de estos elementos curvos, acaso utilizados según una valoración instrumental, prácticamente idéntica a la de los elementos rectos, ilustra de alguna forma un renacido expresionismo, prácticamente paralelo al ámbito de Van der Rohe en sus casas-atrío de 1931 -y con cuya planimetría también se puede fácilmente establecer alguna analogía entre las obras de Van Tongerloo en 1937- como reaparición del parámetro expresionista, tempranamente surgido en sus rascacielos de 1919 y 20. Las casas-atrío de Van der Rohe, también ilustrarán, tras el poético purismo racionalista de la fase ejemplificada en el pabellón de Barcelona, la voluntad de compatibilizar en un mismo entorno espacial las virtualidades espaciales y simbólicas de dos poéticas alternativas: racionalismo y expresionismo. (Será también interesante al respecto examinar las relaciones establecidas entre la obra más rietveliana de Van Tongerloo, entre 1933 y 1936 aproximadamente, con alguna de las planimetrías racionalistas de la fase europea de Mies).

18) El curso preliminar del Bauhaus

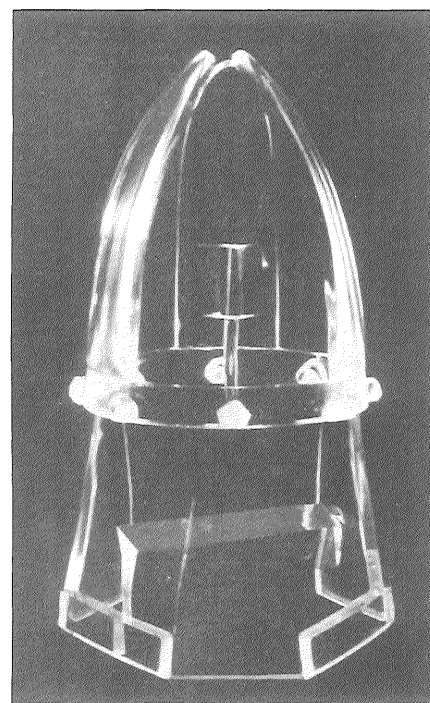
Las tres fases posteriores, y especialmente la del “espacio creación”-en el plano del dibujo, canalizada hacia una creciente ausencia del elementarismo geométrico- parece de alguna manera hacer referencia tanto al curso preliminar del Bauhaus en su fase de 1923 a 1928, como a determinadas experiencias del constructivismo ruso. Vamos ahora a limitarnos al análisis de la escuela alemana. Esta derivación, que creo que nunca ha sido señalada con precisión, explicaría entre otras muchas cosas, las relaciones establecidas entre la obra de Van Tongerloo y Max Bill. El curso preliminar era realmente una de las piedras angulares de la pedagogía del Bauhaus, *condición indispensable para todo trabajo posterior* en la escuela. Hagamos un poco de historia. Sus precedentes parecen remontarse al XVIII, con la figura del maestro en la obra de Novalis “Los discípulos de Sais”. El

escalón siguiente estará constituido en el Emilio de Rousseau. Posteriormente Goethe, Ruge y Schopenhauer, inspirarán a Itten, primer encargado del curso, algunos elementos sobre la teoría del color. Más tarde, pueden aducirse las teorías de Froebel, la sistematización de Herbart a las proposiciones de Pertolazzi, Montessori, etc. El precedente inmediato del plan del Bauhaus, está encarnado por Franz Cizek, descubridor del “arte infantil”, y director hacia 1900, de una clase de este carácter en la Escuela de Artes decorativas de Viena. Johannes Itten, discípulo de Adolf Holzels, tenía en 1916 su propia escuela de Arte en Viena adoptada a principios de Gieek. En 1919 se incorporó al Bauhaus, dirigiendo el curso preliminar. La historia del curso podrían dividirse en dos periodos fundamentales. El periodo “romántico” e intuitivo de Itten, concebido teóricamente como *una enseñanza general de contrastes, base de la expresión artística*. Hacia 1923, Gropius evoluciona de su inicial vocación artesanal hacia la idea primordial de *la nueva unidad: el arte y la técnica*.

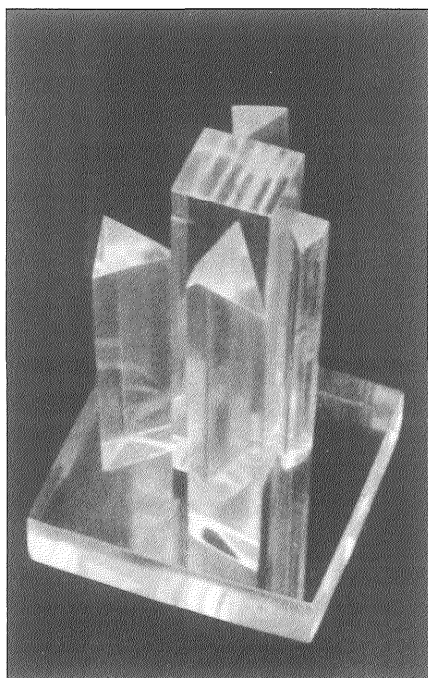
Surgieron problemas con Itten, en gran parte originados anteriormente por su enfrentamiento con Doesburg. Itten dimitió. Se ha aducido, también como motivo, su excesiva vinculación a la filosofía oriental, pero como señala Otto Stelzer, y hemos intentado demostrar ampliamente a lo largo de este trabajo, esta tendencia abarcaba límites demasiado generalizados en el panorama de la época para llegar a constituir un problema. Stelzer, cita por su parte los casos de Malevitch, Brancussi, devoto de Lao-Tse y del monje tibetano del siglo XI Milarepa (una edición de sus obras fue ilustrada por Braque), el misticismo de Munch y Schlemmer, etc. La nueva orientación que intentaba compensar más decididamente la aureola expresionista de la escuela con una mayor carga de racionalismo, corrió a cargo de Moholy-Nagy como encargado de “la enseñanza de la forma” y de Albers, como “encargado de Talleres”. En el curso de Moholy-Nagy son especialmente abundantes los precedentes del “espacio libre” vantongerliano.

El curso preliminar hizo crisis -y con él toda la escuela- durante la dirección de Hannes Meyer. Moholy-Nagy por su parte tuvo que dimitir; Albers continuó hasta la desaparición de la Escuela.

Las referencias hacia la obra de Van Tongerloo, en este curso son demasiado numerosas para ser detalladas aquí. Existen en el curso de Albers, en el seminario de color de Kandinsky (a su vez, el análisis de una naturaleza muerta desarrollada en 1929 en la clase de este, transcribe anteriores experiencias ya citadas de Van Doesburg y Van Tongerloo), Hirschfeld-Mack, etc., pero sobre todo en el de Moholy-Nagy. Esta orientación, menos aparente por el cambio de material, se extenderá de una u otra forma a todas las indagatorias de posguerra del artista belga. Algunas situaciones como la escultura en contrachapado de Leo Grewening en 1940, las curvas verdes del artista belga en 1938, una serie de pequeñas obras de Zabel y Roman Clemens el 23, frente a la obra de 1945, la obra de Hans Themann el 29, y el “ángulo de incidencia=ángulo de reflexión” de 1942, son especialmente reveladores. La obra de Van Tongerloo, especialmente en su última fase tiene mayor finura artística -en general- que los testimonios precedentes, pero de nuevo nos encontramos con la sensación antedicha sobre la capacidad inventiva de Van Tongerloo, como un artista diametralmente alejado de la pretendida imagen de un pensador solitario, inmune a las sugerencias del mundo exterior. (Parece ser que el mismo Moholy-Nagy utilizó el “plexiglás” con



*La cúpula, Paris 1959,
plástico (32x17x17 cm)*



*Composición con refracción de luz,
Paris 1958, plástico (10x10x17 cm)*

anterioridad a Van Tongerloo. Herbert Read ha publicado una obra de este carácter, del antiguo profesor del Bauhaus, fechada en 1943. No nos detenemos a examinar, por su parte, las relaciones que podrían establecerse con Naum Gabo).

Otra consecuencia que pudiera derivarse del estudio de la génesis histórica y cultural del célebre curso preliminar del Bauhaus, puede quizás emanar de su vinculación con las ideas de la pedagogía infantil, evidente en los datos de Froebel, Montessori, o Cizek, ya que también la obra de Van Tongerloo respira un cierto aroma vis-a-vis, pedagógico y sutilmente infantil. Max Bill, por el contrario, moviéndose en un terreno formal muchas veces concomitante, se inscribe, en este sentido, dentro de una aureola psicológica muy diversa. Hay menos inocencia, esa misma óptica ligeramente cruel que más arriba hemos intentado destacar en el caso de Van der Leek; Van Tongerloo se nos aparece así como un creador que sucesivamente ha adoptado dos apoyaturas previas, prácticamente contemporáneas, Stijl y Bauhaus, y que prácticamente configuran en dos mitades toda su trayectoria fundamental: la primera durante 22 años, la segunda a lo largo de los 27 restantes, hasta su muerte. De esta manera Van Tongerloo, del brazo de Moholy-Nagy, puede, de alguna manera, encarnar la primera representación del temprano ideal experimental de Tatlin como "laboratorio de indagación artística". Hacia 1950 y siguiendo de nuevo los pasos de Moholy-Nagy, surgen sus primeras obras en plástico, iniciando a los 64 años uno de los más vibrantes capítulos de su dilatada aventura. Aunque continuando en muchas ocasiones al calor del relativo neo-liberty que había configurado sus episodios de 1945, el cambio de material habrá de proporcionarle unas posibilidades afortunadamente no limitadas a la isotopía del material.

19) La Guerra Mundial

Es difícil hacer referencia a los avatares personales por los que discurren estos años. Van Tongerloo, permanece en París durante la segunda guerra mundial. El fenómeno es algo extraño si pensamos en la reacción de su amigo Mondrian y tantos otros de sus antiguos compañeros. Tampoco ha hecho muchas referencias concretas a este periodo. Cuando habla de "la guerra" lo hará refiriéndose siempre a la primera. Veamos el texto con el que termina su autobiografía:

"La guerra: una calamidad, que me libró del mundo del servicio militar. Desplazándome de Menton, me salvé de una atmósfera que habría sido fatal para mí. A los tramposos y usurpadores les hubiera gustado destruirme. ¿Me salvó todo esto de la rutina de la vida social? Uno debe siempre conocer sus propias limitaciones. No hay que tomar en consideración el mal que otros pueden desearnos. Tener la urgencia de conocimientos: esto te mantendrá, te hará conocer que uno no puede tenerlo todo. De esta manera la vida tendrá un sentido".

20) El último capítulo

En 1943, en plena ocupación, en la Galería de Barri (París), Van Tongerloo expondrá una reseña antológica de su obra desde 1909. En 1949, cancelado el periodo "espacio-creación", expondrá en Zurich al lado de Pevsner y Max Bill. El caso de Max Bill, puede ser tratado en estrecha conexión con el fenómeno del escultor belga, y servirnos en esta ocasión para finalizar de alguna manera este

recorrido biográfico e interpretativo. Nacido en 1908, en Winthertur (Suiza), fue alumno del Bauhaus de 1927 a 1929, instalándose en 1930 como arquitecto en Zurich. Hacia 1941 y con la exposición “Konkrete Kunst” comienza su gran periodo de proyección internacional. De 1950 a 1956 fue director de la Hochschule für Gestaltung de Ulm, en cierto sentido una actualización del antiguo Bauhaus. De hecho, Max Bill es, probablemente, la figura del panorama contemporáneo más próximo al pensamiento de Van Tongerloo, y, en cierto sentido, una suerte de heredero espiritual. No es fortuito que a su cargo corriera la presentación de la extraordinaria exposición de 1962 en la Galería Marlborough, que prácticamente recogía la muestra más completa de la labor de Van Tongerloo aparecida hasta el momento. Existen momentos en la obra de estos dos personajes, en donde las afinidades son realmente tan intensas como las demostradas en el caso del curso preliminar de Moholy-Nagy. Sin embargo, Max Bill, parece ser un hombre más frío y riguroso, menos inocente. No deja de ser significativa -y penetrante- al respecto, la asociación establecida en el prólogo de la mencionada exposición entre Van Tongerloo y el arquetipo “naif” de Henri Rousseau. Nos dice Bill, que uno llega a esta conclusión, especialmente, al leer los textos de Van Tongerloo. Estamos de acuerdo. Apollonio había denunciado una relativa caída del nivel en la obra de los años cuarenta. La tensión, claramente, se recupera en la última fase. Dejemos para terminar la palabra a Max Bill, que nos describe los afanes de su último episodio: *Su interés se tornaba incesantemente hacia lo “inconmensurable, lo puramente creativo. Más y más se disocia de la elaboración de “obras de arte, canalizándose de una forma creciente hacia su idea de que los trabajos lleguen a ser modelos, apuntes que intentan captar procesos de la naturaleza... Es cierto que lo que él está creando son “objetos de consumo espiritual”, pero en su esencia son fundamentalmente diferentes de lo producido hasta ahora. Toda forma de utilitarismo está generalmente ausente en los últimos años... sus pensamientos han girado hacia la luz, la radiación, el espacio exterior. El, de esta manera, está sintonizado con el pensamiento experimental de nuestro tiempo, y sus ideas son expresiones características de nuestra era.*

Los niveles físicos de la arquitectura y la estrategia del derroche

Publicado en NUEVA FORMA
nº 78/79, Julio/Agosto 1972

Uno de los textos en que Juan Daniel Fullaondo se aleja de la monografía para explorar territorios más amplios, incluso que el de la propia disciplina arquitectónica, partiendo de una reflexión sobre lo que significa la llamada arquitectura de autor en un momento en que los procesos de industrialización y la gestión del suelo cobran una importancia antes desconocida en la producción de las obras de arquitectura, los edificios. La atención al entorno social del arquitecto, el marco político en el que trabaja, nos remite a una situación planteada en la década de los años setenta en la que la arquitectura pasa de ser una creación personal a lo que se considera un completo proceso de construcción, en el que tienen cabida desde los programas de vivienda y la planificación territorial hasta las propuestas de nuevos modos de vida o la formalización ambiental. Lo que se debate entonces es el objeto mismo de la arquitectura, cuando la política actúa como poder y se reclama un trabajo más interdisciplinar. Esto supone, de hecho, tal como afirma el autor del texto, el abandono por parte de los arquitectos de parcelas antes consideradas propias, como es el caso del urbanismo o el diseño de objetos, el llamado diseño industrial.

Juan Daniel Fullaondo señala cómo en la década de los años setenta se ha producido una evolución hacia estrategias no físicas para la solución de los problemas que antes se resolvían mediante objetos físicos, los edificios, y que los propios arquitectos han desviado su trayectoria profesional hacia esas vías no físicas originadas en otras disciplinas como la economía, la sociología, la antropología o la ecología. Citando textos de Bruno Zevi y Mario Gandelsonas que analizan esta situación, Fullaondo concluye que lo que está en tela de juicio es el propio objeto de la arquitectura, tanto como lo está el papel del arquitecto en el momento presente. La posibilidad de convertir a la arquitectura exclusivamente en una ciencia crítica, frente a la antigua arquitectura-objeto, sobrevuela este penetrante y decisivo ensayo de Juan Daniel Fullaondo, quien se refiere a las llamadas "Ciencias del entorno", la "Teoría General de Sistemas", o la "Teoría de la información" entre otras como soportes de las alternativas no físicas propuestas para una nueva arquitectura basada en las técnicas de simulación o el diseño por computadoras.

La desvalorización de la operatividad física del arquitecto, cuando desde los niveles de decisión se actúa físicamente con incesante actividad, es denunciada por Fullaondo como uno de los mecanismos del mercado para neutralizar precisamente las actividades físicas más provocadoras, dejando las manos libres a quienes llevan a cabo las mayores operaciones comerciales de propaganda. Y esto resulta especialmente grave en el campo de la vivienda, símbolo de permanencia y durabilidad, pero sometida a las mismas manipulaciones comerciales que el resto de los productos, cuya abundancia requiere inventar nuevas necesidades para servir a un mercado que debe promover la caducidad de los productos, de su función, su calidad y hasta su atractivo. La eclosión de la crítica en la disciplina arquitectónica, la crisis del objeto y los intentos por sustituirlo por estrategias, metodologías, operaciones no físicas a las que deberían sumarse los propios arquitectos, son analizados incisivamente por el autor en este texto singular, dejando bien clara su posición de denuncia y de reivindicación de la materialidad de una arquitectura que ilustra esta vez por medio de sus propios proyectos. M.T.M.

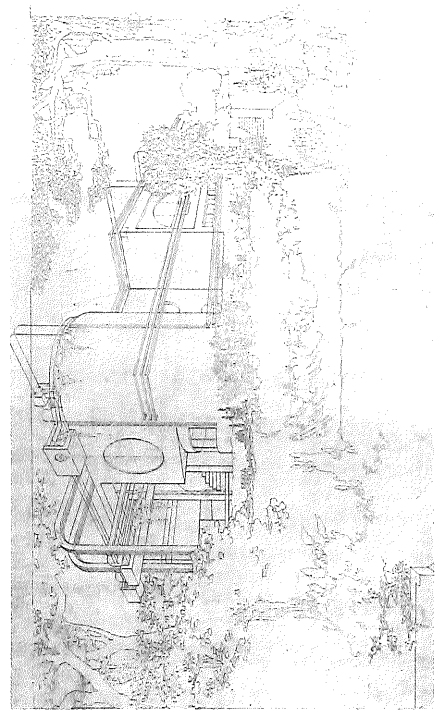
Recientemente, una revista española planteó una encuesta sobre un tema de alguna manera concomitante con una serie de problemas actualmente instalados en el mismo corazón de la actual polémica sobre la función del arquitecto. De alguna manera, voy a intentar comenzar la exposición de estas consideraciones, intentando resumir, en esta ocasión, algunos de mis puntos de vista sobre el problema, tal y como fueron emitidos con esta ocasión.

Observaciones sobre la arquitectura de autor

Las épocas de crisis, y la nuestra lo es, suelen ser terreno abonado para una utilización de conceptos críticos, que no sabríamos si definir como contradictoria, ambigua, polivalente, equívoca... El planteado en los términos, arquitectura de autor, creo que, dentro de una inicial hostilidad en el apelativo, pertenece claramente a esta situación. A su calor pueden presentarse muchas alternativas de interpretación, en absoluto coincidentes: 1/ La más obvia, la de una definición autoritaria y personal frente al grupo proyectual. 2/ La de una reacción creadora frente a procesos rutinarios, un gesto de la imaginación frente a visiones administrativas y burocráticas, etc. 3/ La de la transfiguración cultural ante el nivel de consumo, venga éste de donde venga. 4/ Narcisismo frente a nivel de servicio, comunidad, etc. 5/ Expresionismo frente a análisis, antiestilo... 6/ El artista y la técnica. 7/ Evasión y compromiso... podríamos seguir de esta o parecida manera a lo largo de muchas páginas. El término, en cualquier caso, es equívoco y puede prestarse a las irisaciones particulares que la peculiar psicología crítica del interlocutor prefiera destacar. Un "approach" negativo abstraerá las situaciones positivamente más oportunas; autoritarismo, pataleo, dimensión personal, auto-complacencia, fascismo, automonumento, narcisismo, vanidad, soberbia, infantilidad, egocentrismo, afán de posesión y jalonamiento, ausencia de método consciente, evasión, autorretrato, altavoz, olvido de la realidad, olvido de la comunidad, nostalgia, olvido de la técnica, psico-patología, reacción, omnipotencia, castillo de marfil, castillo de naipes, castillos en el aire, balbuceo, perplejidad... etc. Por el contrario, el positivo, intentará diluir el acento individual, no realizando una identificación necesaria con la persona concreta. La arquitectura, de autor, no hará, en este caso, referencia a un individuo, puede directamente emanar de una democrática agrupación proyectual y su denominación es simplemente una desacertada imagen metafórica para definir situaciones arquitectónicas de elevada dosis de transfigurada concentración cultural, imaginativa y consciente. En ellas, dirán, es donde de una forma natural, imaginativa y provocadora, quedan resueltos coherentemente los interrogantes del problema, estableciendo las referencias emblemáticas que habrán de reflejar la diagnosis de una situación de cultura.

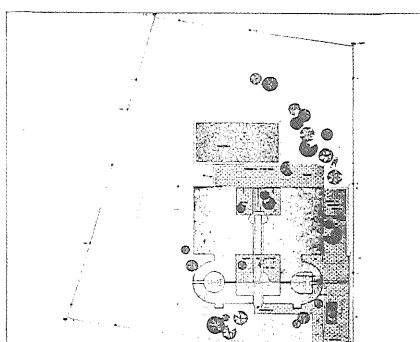
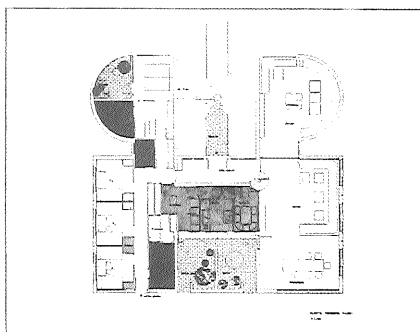
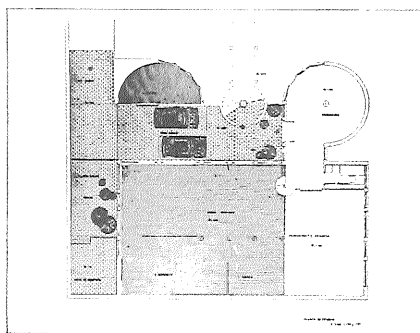
Al faltar posibilidades de contraste -no estamos intentando definir una realidad, sino el sentido de un vocablo, que puede lógicamente, según sea el carácter del intérprete, manifestar su adherencia a fenómenos muy diversos- da la impresión que ambas interpretaciones se están refiriendo con idéntico apelativo a cosas muy distintas.

En el primer sentido destacado en la cuestión anterior, muy poco; acaso el del ocasional gesto polémico, una suerte de oposición de su Majestad, deliberación



Proyecto de vivienda unifamiliar en Madrid. 1972.

Juan Daniel Fullaondo.



*Proyecto de vivienda unifamiliar en Madrid. 1972.
Juan Daniel Fullaondo.*

irónica, episodios muy localizados de determinadas expresiones simbólicas, extrapolaciones del hecho escultórico o literario a la edificación, recordatorios del dato psicológico, lírica nostálgica, ademanes auto-críticos de la sociedad industrial, intención revulsiva, caricatura social en algunos casos y, aunque parezca contradictorio, componentes anarquizantes frente al rigor metodológico, gestos acaso integrados en un difuso acento folklórico (popular) como contracanto del hecho tecnológico, etc. Pero es claro que estas caracterizaciones no adoptan frente a la realidad de los programas de vida un papel que podamos considerar como decisivo. Aún en el mejor de los casos, constituirán una forma, digamos, de sazornarlos, ocasional y episódicamente, sin poder nunca constituir un elemento protagonista de los mismos. Sin identificarse totalmente con el expresionismo, esta acepción de la arquitectura de autor, quizás participe del mismo carácter sutilmente patético de las más degradadas versiones pseudos-expresionistas, siempre operando como reacción ante otras caracterizaciones culturales diversas (racionalismo, clasicismo, etc.) siempre en función y dependencia (el enfrentamiento sistemático es, generalmente, una forma más elaborada de dependencia) de algo ajeno a sí mismo, como bajo el signo de una relación cultural y vitalmente adjetiva; desde otro punto de vista, parece claro que su ocasional significación debe estar precisamente en función de su episódica singularidad, de su contraste ante un entorno general elaborado bajo muy diversas motivaciones; abstraído el entorno, su sentido desaparece.

El segundo sentido requiere una explicación más capilar que desgraciadamente no podemos acometer aquí. Haría falta, en primer lugar, analizar lo que puede entenderse como arquitectura anónima, término que también admitiría muchos desdoblamientos.

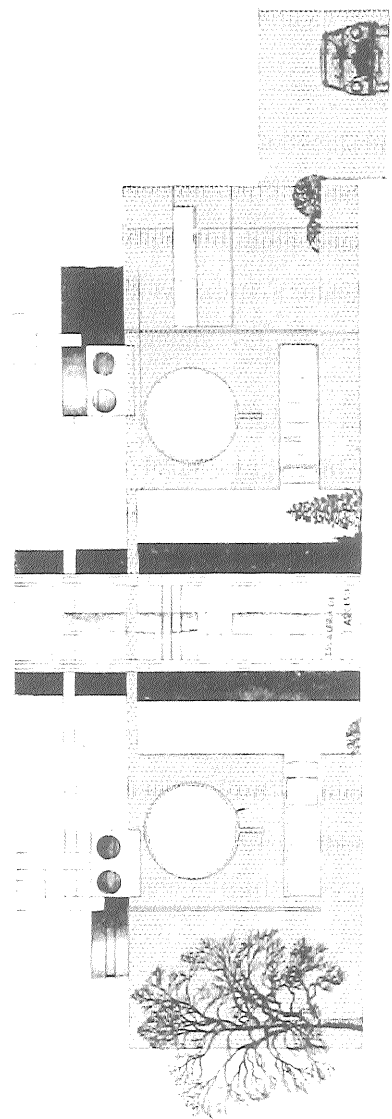
1/ Voluntad de servicio, disolución de las fobias y las filias personales, verificación, análisis de las contradicciones, neutralización expresiva, generalizaciones, democracia, grupo proyectual, sistematización metódica, posibilidades de reacción, alteración, movilidad, cambio, industrialización, intervención del usuario como factor determinante a escala de proyecto y realización, niveles interdisciplinarios, control, uniformidad, disminución de los márgenes de imprevisión, etc.

2/ Rutina, superficialidad, pseudoindustrialización, formulismo, falta de elaboración, ausencia de voluntad experimental, sumisión a una anticultura especulativa, expedientes inmediatos, agnosticismo, indiferencia, cinismo en definitiva.

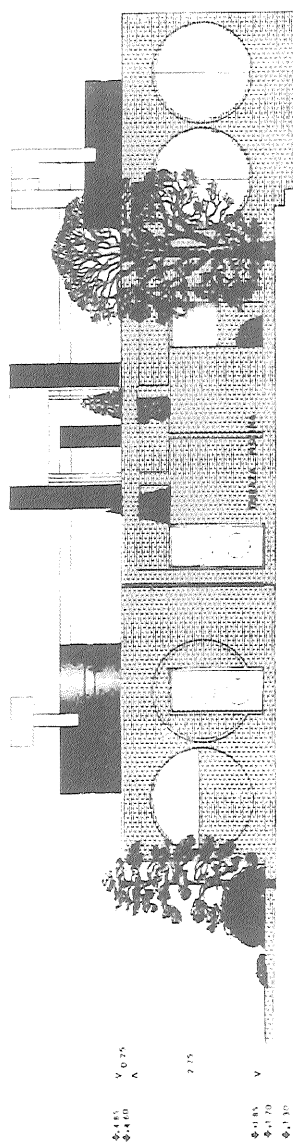
Ambos sentidos marcan una dicotomía, por lo menos tan acusada como la señalada en el caso de la arquitectura de autor.

Y, posteriormente, sería también necesario introducirse en uno de los mares más procelosos de la investigación actual, el fenómeno industrial (industrialización, normalización, prefabricación, etc.) y tecnológico, es decir, algunos de los resultados de la primera y la segunda Revolución industrial. Este tema no es afrontable con un mínimo de rigor desde los límites de un breve trabajo: ¿Qué entendemos por industrialización? ¿Son totalmente identificables los procesos industrial y arquitectónico? En caso negativo, ¿en qué grado puede ser asimilada por la edificación la metodología industrial? ¿Cuáles son las zonas de la operación arquitectónica que escapan a esta extrapolación interdisciplinar? La adopción de criterios industriales por la construcción ¿ilustra solamente una situación transi-

toria de perplejidad en donde, como decía Claude Parent, se ha pedido provisoriamente prestada una poética ajena que permita resolver también con provisionalidad la perplejidad, el desconcierto, el impasse, antes de una elaboración específicamente centrada en sus problemas? , o por el contrario, el momento actual ¿no refleja sino una fase inicial, primaria, arcaica, de un proceso más vasto hacia la identificación total? ¿Estamos contemplando las primeras fases de una naciente especulación industrial, paralela a la del suelo? La pervivencia de los criterios artesanales ¿es puramente inercial u obedece a motivaciones derivadas de la calificación laboral de la mano de obra? Cuando hablamos de industrialización ¿nos referimos exclusivamente, como hasta ahora, a la elaboración más rápida -desgraciadamente, no siempre más económica- de isótopos de realidades preindustriales o, por el contrario, las posibilidades implícitas en esta realidad miran hacia un panorama mucho más amplio -y apenas vislumbrado a nivel de realidades- que parece ser más difícil de asimilar por la mecánica del “establishment”? ¿Qué conexiones válidas pueden establecerse entre las exigencias de tipificación, control y rigor, con el autoritarismo? ¿Es lo mismo industria pesada que industria ligera? ¿Sus criterios son idénticos? ¿En cuál de estas parcelas encajan las grandes realizaciones de obras públicas? ¿Puede poseer el diseño un intrínseco valor revolucionario? ¿Puede ser asimilado por mecánicas represivas? etc. etc. El problema es demasiado vasto para ser afrontado alegremente con un escudo y brillante ademán. Yo me inclino a creer que, de cualquier forma y afortunadamente, la arquitectura entendida también en sus implicaciones culturales debe ocupar un lugar importante y necesario en las mencionadas elaboraciones. Creo que lo de menos en la arquitectura de autor es precisamente la localización, o la referencia de ese autor. Ahora bien, pese a ese inicial sabor hostil del apelativo, la interpretación admite, antes lo veíamos, acepciones diversas y, en la más positiva, se reflejan caracterizaciones cualitativamente necesarias para un normal desarrollo de cualquier sociedad. Negar esto es replantear el destello de la boutade: ¿Qué es más importante, Shakespeare o un par de botas? Ocurre que el campo de acción de lo imaginativo es probablemente diverso del de antaño. Es difícil concebir, hoy día, niveles científicos, económicos, políticos, etc. en donde la solución pueda quedar exclusivamente encadenada al ademán individual. Paralelamente a esta realidad, el despliegue de los frentes de conocimiento, análisis, experimentación crítica... hace más concretos y definidos los campos de actuación. Y en este sentido se aproximan hasta confundirse las zonas definidas un poco escalafonariamente como nivel cultural y nivel de servicio, es decir, los extremos más elevados y trascendentes tanto de la autoría como del anonimato. Ocurre, en definitiva, que los términos, al alcanzar este grado de transfiguración, están realmente mal empleados y se prestan a interpretaciones, sentimentales, confundidas. Superado el estado inicial, tanto el de la lírica demiúrgica autoritaria como el del indiferentismo pseudocientífico, los objetivos comunes deben tender a una resolución del fenómeno cultural en el seno de una sociedad industrial como la nuestra. He aquí el punto de confluencia de intereses, en donde convergen (o debieran converger) ambos caminos, cultural y tecnológico. Que toda esta situación signifique la necesidad de una profunda reconsideración del papel y de la función del arquitecto, más que realidad, ya es un tópico. Y en general, toda reestructuración, toda necesidad de reconsideración y cambio, de abandono de situaciones de privilegio,



*Proyecto de vivienda unifamiliar en Madrid. 1972.
Juan Daniel Fullaondo.*



*Proyecto de vivienda unifamiliar en Madrid. 1972.
Juan Daniel Fullaondo.*

necesidad de replanteamiento, forma de trabajo, aprendizaje, reorganización, comenzar a caminar de nuevo a través de las sendas de un nuevo idioma, técnico, metodológico y moral, va ineluctablemente acompañado de protesta, remolonería, dolor y mecanismos inerciales de defensa, ante lo que se entiende como un ataque a la visión consuetudinaria de los intereses consagrados de una clase profesional. Quizás estoy narrando demasiadas cosas, pero si lo he hecho es, por un lado, ante la necesidad de intentar presentar una pequeña muestra del bagaje de implicaciones encadenado en esta aparentemente sencilla cuestión, que no puede realmente ser afrontado con breve desenfado y, por otro, como decía Julio Camba, para evitar que cualquier interlocutor me las diga a mí. En el corazón de toda esta cuestión anidan eternas y generalmente mal planteadas alternativas, imaginación-tecnología, arquitectura-política, ideología-estilo, ideología-método, etc. Quisiera, sería maravilloso, poder participar hasta el final del optimismo de Alessandro Mendini, que frente a las cuatro vías actuales de proyección: 1/ Profesión liberal. 2/ Proyección burocrática en organismos públicos. 3/ Proyección universitaria. 4/ Absorción de los proyectistas por la industria, propone como solución una organización del trabajo en grupos interdisciplinares, a base de democráticas comunidades proyectuales. Pero resulta difícil, extraordinariamente difícil de creer, que esta limitada operación de estrategia metodológica, entendida como ampliación de la conciencia proyectual (ideología-método frente a la autoritaria y previa ideología-estilo), sea capaz por sí misma de resolver una crisis de amplitud de esta época.

Parece que el arquitecto, como cualquier miembro de la sociedad, habrá de reflejar lógicamente en su persona, en su actitud, en su conformación psicológica, en su actuación, en sus ademanes de eventual creador, el entorno social, el marco político en cuya plataforma toma aliento su gestión. Sus imágenes, sus convicciones, sus anhelos, sus objetivos, están de alguna manera determinados (no totalmente) en función de la macroestructura espiritual, social, política, cultural, etc., a la que, de alguna manera, pertenece. No estamos hablando, es claro, de un problema de consignas. Nos referimos a lo que, con símil biológico, pudiera denominarse influencia del medio. Un medio ambiente deficiente, hostil, opresivo, artificioso, a contrapelo de la historia, es muy difícil que realmente pueda condicionar formas naturales de reacción cultural. Y en cualquier caso, las conductas acusarán en su desarrollo la huella patética de esta inicial predeterminación. Ahora bien, de estas consideraciones tan evidentes no es tan sencillo como parece extraer corolarios concretos, inmediatos, y aplicables infaliblemente a cualquier localización socioeconómica. Sin tener que ir mucho más lejos, desde Toynbee sabemos, a nivel histórico, que el caudal de solicitudes y respuestas de las civilizaciones obedece a mecánicas internas más azarosas que las de un inevitable determinismo en función de la favorabilidad del medio, o de eventuales analogías biológicas. La misma evolución de la tradición moderna está demasiado prendida de aparentes paradojas historiográficas, que no han hecho sino insistir en la necesidad de un análisis más capilar de las formas de reacción a las confirmaciones socioeconómicas del entourage; la emergencia del constructivismo ruso bajo Lenin y su desaparición bajo Stalin, el relativo despliegue del racionalismo italiano (Terragni, Libera, Persico, etc.) en la época mussoliniana (todo lo modesto que se quiera, pero muy superior, por ejemplo, al alcanzado en España

bajo la República. Es curiosa la indudable inquietud que experimentan los críticos italianos al tocar este tema), el GATEPAC y los Nuevos Ministerios de Zuazo, la escasa operatividad de Le Corbusier bajo la II República y sus elogios al General Primo de Rivera, el drama de Hannes Meyer, la extinción de la Bauhaus con el nazismo y el concurso del Palacio de los Soviets, etc. Podríamos seguir hasta el infinito, hasta las últimas manifestaciones, como la incorporación de las cúpulas de Fuller al material bélico del ejército americano o las alarmantes semejanzas establecidas a lo largo de un rosario de Ferias Internacionales entre los pabellones del Vaticano y de la U.R.S.S.

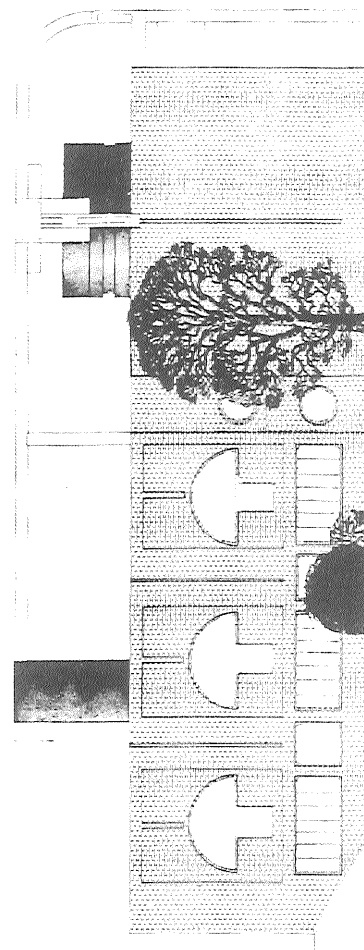
Cuando Zevi señala que *el mundo de la libertad -y por consiguiente el de la libertad artística- es válido sólo si afronta el problema social, si llega a expresarlo y por lo tanto a trascenderlo por medio de la creación. Sin un contacto profundo de la realidad social, la libertad, la libertad poética se torna evasión, desinterés por los temas de la vida, y no la superación de los mismos, pierde historicidad y, al fallarle el alimento de la inspiración, cae en el juego, deja de construir el presente y de configurar el porvenir de la civilización...* no hace sino constatar fielmente la existencia real, necesaria, de este encadenamiento, precisando únicamente los criterios negativos de una emblemática general, los criterios de exclusión de una auténtica vitalidad cultural. Sin inmersión decidida en la constelación social, nada es posible. Ni libertad, ni cultura, ni creación, ni nada.

El problema indudablemente sobreviene en el estadio posterior, a la hora de elaborar los trazos positivos, la forma precisa, escalarmente más reducida, de concretar esas formas de interacción con que el fenómeno de la cultura arquitectónica queda relacionado con su entorno.

Un reciente trabajo, de autor tan definido ideológicamente como Anatole Kopp, ante el interrogante de intentar constatar la existencia actual de una arquitectura y un cuadro de vida auténticamente progresista (paralelo al desplegado en las décadas 20-30), se inclina por la respuesta negativa (las reservas que él mismo aduce son expresivas de la perplejidad en que estas cuestiones pueden sumir al investigador: *... algunas investigaciones escandinavas, checoslovacas, soviéticas, francesas y otras pueden ser los gérmenes de un renacimiento de esta corriente...*) al faltar en nuestra época el adecuado modelo de transformación social. De ahí el pesimismo.

A un nivel crítico más concreto, la autocrítica de la actual situación arquitectónica es indescifrable sin inscribirla dentro de un fenómeno más general, del que directamente emana como obligada consecuencia (no como causa). Estamos de acuerdo con Fernández Alba cuando encuadra esta cuestión y cualquier otra que pudiera surgir en el desbordante cuestionario edilicio, dentro de un auténtico problema de un íntegro proceso a la construcción.

Una profesión que, de hecho, debe incidir, por definición, en la elaboración y realización de programas de vivienda, planteamiento de fenómenos de planificación, formalización ambiental, creación de modelos de vida individual y comunitaria, supervivencia de los sistemas ecológicos, territoriales, etc. es evidente que tiene que estar intensamente vinculada con el panorama más vasto de las estructuras colectivas y políticas, que constantemente estallan ante sus ojos, y no hablamos de la tesis, más claramente utópica, de la actitud constructiva de Ginzburg sobre el fenómeno arquitectónico de los célebres condensadores sociales..., que



Proyecto de vivienda unifamiliar en Madrid. 1972.
Juan Daniel Fullaondo.

son a la vez el molde y el reflejo de la nueva sociedad. El molde, desde el momento que es en el interior de estos edificios en donde el hombre antiguo llegaría a convertirse en nuevo, y el reflejo, porque han de estar concebidos de acuerdo con la sociedad futura. Desgraciadamente, en el plano de las realidades, la relación indudable, intensa, suele limitarse a una simple colaboración técnica, es decir, a la antedicha materialización indiferente, agnóstica, del planteamiento total y previamente determinado a nivel socioeconómico, dando como resultado la incierta, prudente, figura del experto y acrítico tecnócrata, pretendidamente autónomo y disponible "a priori" para la intervención en todo tipo de gestiones, en el análisis de cuya sustancia colectiva, de sus motivaciones intrínsecas, no puede (o no quiere) intervenir, al calor de un acusado sentimiento pragmático de un indiferentismo (agnosticismo) moral. De cualquier forma, conviene recordar, con Argan, que en la dialéctica de las relaciones interdisciplinarias la política interviene siempre como poder, nunca como cultura.

ENTRE DOS FUEGOS

La perplejidad sobreviene cuando esa misma cultura no es solamente ignorada desde los niveles de decisión, sino atacada desde sectores diametralmente ajenos a los mismos. La crisis de la situación actual queda planteada tanto desde el nivel más puramente contestatario como del directamente emanado de la mentalidad consumista de los "artífices del derroche" de Vance Packard. Dejemos de nuevo la palabra a Bruno Zevi:

Años setenta: edad fluente, prendida de contradicciones, desprecio, injusticia, dolor, rabia... De un lado, el rostro cumplido, "managerial" del neocapitalismo; del otro, el grotesco de la contestación volcada a descargar todas las neurosis individuales en una revuelta colectiva. En términos estéticos: allí, un arte consumista, de puro y simple reflejo, un racionalismo mortificado, satisfecho de preparar envolturas prefabricadas que narcotizan al público con la inundación de aprestos tecnológicos. En el otro lado, un arte del disgusto que vomita hastío o que, en el mejor de los casos, huye hacia la utopía. En un estado tal de indiferencia, todo se consume y se recupera; el arte no importa ya y su muerte deja de ser solamente un espectro agitado por intelectuales inclinados a lo macabro... El "grito del espíritu", la borrachera de un pathos exasperado y del anarquismo bohemio, la fiebre declamatoria, el abuso verbal, la escritura pletórica, la redundancia psicológica, podían constituir un arma revolucionaria en la primera y célebre postguerra alemana, pero hoy día resultan inadecuadas, incluso para representar las posiciones protestatarias...

Cogida entre estos dos fuegos, tan diversos en significación y sentido, esa zona de silencio en donde se debate, desoído por unos y por otros, un puñado de experiencias creadoras o, a niveles más interpretativos, la del mismo Zevi, en cierta forma una especie de epígono magistral de la brillante sucesión de pensadores e intérpretes de la cultura desde Semper, Riegl, De Sanctis y toda la densa constelación de lejanos artífices de la teoría de la "visibilità". El paralelo español en estos momentos es prácticamente inmediato. Es preciso repetir de nuevo que cuando nos referimos al periodo orgánico iniciado por Fernández Alba o Fernando

Higueras, la referencia se centra exclusivamente en el sector increíblemente minoritario, prácticamente microscópico, que juzgamos culturalmente más provocador en su momento, sector al que, de cualquier forma, permanece totalmente inmune, agnóstica e indiferente la plataforma de consumo. Su incidencia a este respecto es absolutamente nula. Una situación semejante es forzosamente demasiado propicia para auspiciar la perplejidad y la desmoralización ante las formas de evolución de un proceso en donde, en definitiva, se está debatiendo de alguna manera el mismo objeto de la arquitectura. Detengámonos un momento en este punto, auténtico nudo de la cuestión, examinando alguna de las opciones más recientes. El origen próximo podría localizarse en torno a las secuelas operativas e ideológicas de la Segunda Guerra Mundial.

LA PÉRDIDA DEL OBJETO Y EL CRITICISMO DE LOS MEDIOS FÍSICOS

En este sentido, son comunes y paralelos los destinos de España a partir de 1939 con el panorama europeo seis años después. Al lado de la caracterización del “desconcierto” profesional, ya enunciado hace tiempo por Candilis, la emergencia operativa de la disciplina urbanística como resultado de las exigencias de reconstrucción, ha traído aparejadas otras implicaciones mucho más importantes para el futuro desarrollo de la actividad arquitectónica, incluso entendida ésta en su misma virtualidad. Para el arquitecto argentino Mario Gandelsonas, profesor de la cátedra de Buenos Aires de Semiología Arquitectónica, cuyo agudo enfoque vamos a intentar describir en los párrafos siguientes, este fenómeno señala, como antes anunciábamos, una decisiva desintegración del objetivo mismo de la tradicional disciplina arquitectónica. En su opinión, ésta surge como práctica autónoma a lo largo del periodo renacentista, aquejada ya desde sus orígenes de una contradicción íntima: la simultaneidad de su vocación bifocal, arte y ciencia. El progresivo retroceso de la actividad arquitectónica, abandonando parcelas de un inicial quehacer, puede articularse en tres fases:

1. Siglo XIX. Separación entre ingeniería y arquitectura.

2. Diseño industrial. Su historia, iniciada probablemente con el despliegue neorromántico del Arts and Crafts, adquiere su inflexión decisiva en torno a la Depresión de 1929. Por un lado, la disminución del volumen de ventas y la observación de determinadas características que acrecentaba el atractivo de algunos productos. En una época de dificultades, era necesario controlar las posibilidades de creación de ese atractivo, en otras palabras, “diseñar bien” estos productos para favorecer sus posibilidades comerciales. Por otro lado, la crisis económica también se traducía en la escasa actividad edilicia, la subsiguiente situación de paro de los arquitectos y la canalización de muchos de ellos hacia otras actividades, entre ellas el diseño de objetos. Surge así el diseño industrial. Un sector amplísimo de la actividad de formalización de objetos se constituye así en práctica independiente de la arquitectura. (Gandelsonas habla en este sentido muy esquemáticamente: El tema del diseño industrial es increíblemente complejo y difícilmente aprehensible en unas pocas líneas como las anteriores. Los textos de Tomás Maldonado al respecto pueden servirnos de referencia para intentar com-

prender el caudal de situaciones, teórica y prácticamente problemáticas, contenidas en su más íntima esencia. Sirvan estas líneas únicamente como un primerísimo, grosero y simplista, intento de aproximación).

3. El urbanismo como práctica autónoma, desarrollado prodigiosamente con motivo del final de la Segunda Guerra Mundial. (En España, esta situación, prácticamente, se superpone con la originada por nuestra contienda. Los Planes de Madrid el 41, o de Bilbao el 43, constituyen un intento de respuesta al nuevo caudal de interrogantes). Considerado como un aspecto más -“práctica-función”- de la gestión arquitectónica, desde el periodo renacentista comienza a intentar desgajarse, siquiera sea teóricamente, de ésta con la serie de aportaciones doctrinarias del siglo XIX. En los años treinta surgirá el enfoque “progresista” -en el sentido de Kopp- directamente emparentado con los movimientos arquitectónicos de la época. Gandelsonas habla solamente del “International Style”, pero igual podría referirse a la “arquitectura orgánica” de la Broadacre City de Wright, personalmente emanada, como en el caso de los “arquitectos diseñadores”, de una situación de paro de la “actividad física” con motivo de la Depresión.

Tras la Guerra Mundial, pueden apreciarse una serie de estadios que reflejan la creación de una disciplina autónoma y progresivamente liberada de los vínculos hacia el “corpus” arquitectónico originario. En un primer tiempo de la operación, es observable el desplazamiento hacia una comunicación “interdisciplinar” que acentúe los aspectos “no físicos” -entendiendo como “físicos” los emanados de la producción de “objetos-edificios”. Es el *enfoque unitario, que consiste en visualizar la ciudad como una forma espacial o física que puede ser aprehendida y reducida a una representación gráfica semejante a un mapa*. Sus resultados serán “los nuevos conjuntos urbanos”. He aquí uno de los puntos críticos de la cuestión, con la racionalización de un cierto “abandonismo”.

Puede citarse a continuación el “enfoque adaptativo”, fruto de investigaciones más recientes. En él, la ciudad desaparece como “objeto físico”, en el sentido antes apuntado, proponiendo frente a la idea de “ciudad ideal” un planteamiento urbano *preocupado por el diseño de los sistemas que transcriben a nivel espacial las tendencias espontáneas del sistema económico y social..., una interacción compleja entre las distintas partes o niveles, surgiendo como centrales los aspectos no físicos y procesuales..., se anuncia el pasaje a una nueva definición del planteamiento como mecanismo de regulación del crecimiento entre los sistemas productivos y de consumo*.

Este esquema explicativo, como ocurría en el caso del diseño industrial, es también demasiado homeopático para intentar transcribir la totalidad de las coordenadas significativas del fenómeno urbanístico de nuestros días; pero, como también ocurría allí, puede servir de instrumento aproximativo para el conocimiento de una evolución que realmente pone -está poniendo- en tela de juicio la misma entraña tradicional y reconocida de la disciplina arquitectónica.

De esta manera, la arquitectura ha sufrido en menos de doscientos años: a/ una crisis de autonomía frente a la ingeniería, y b/ la pérdida del control de dos amplios campos de actuación ante el diseño industrial y la disciplina urbanística, que prácticamente configuran un panorama de actuación más vasto que el actual y directamente encaminado a la praxis exclusivamente arquitectónica.

La situación crítica no se limita a la pérdida de control y autonomía en su campo de actuación tradicional. La aparición de estas nuevas disciplinas, en opinión de Donald Foley, revierte en la creación de una zona de influencia “interdisciplinar” que, lógicamente, desconcierta en algún modo la praxis autónoma del hecho arquitectónico. Veamos el porqué. Cuando el urbanismo seguía siendo campo de actuación exclusiva de los arquitectos, éstos resolvían los problemas planteados extrapolando sus criterios de producción de “objetos físicos”, edificios, hacia el planeamiento urbano, considerado también como cuestión arquitectónica, “física”. La evolución de estas disciplinas, su afirmación como corrientes autónomas e independientes, dio lugar, antes lo veíamos, a una aparición de niveles no físicos y a la concurrencia “interdisciplinar” de criterios originados en otras áreas como la economía, sociología, antropología, psicología, ecología, etc., dando origen a una suerte de nuevos “modelos”. Posteriormente, ante la proximidad de estas recién desgajadas áreas, los arquitectos intentan, a su vez, la adopción para ellos mismos de estos nuevos modelos “no físicos”, surgidos en el seno de la resolución de los nuevos problemas urbanos, extrapolando en este caso, en sentido centrípeto, los criterios del enfoque “adaptativo” del planning. El resultado de la extrapolación es una cierta sensación de perplejidad y delicuescencia. Los niveles de examen se amplían, los puntos de vista se enriquecen indudablemente, las perspectivas se multiplican, pero realmente ante la aparición de nuevos modelos, métodos y técnicas y que configuran el quehacer de unas actividades que le han sido sustraídas y que, de hecho, formalizan un panorama mucho más vasto que el suyo propio, aquél adonde se han visto limitados, los arquitectos no saben cómo reaccionar. Gandelsonas nos dice concretamente *que no saben ni cómo ni qué hacer*. El “objeto”, el “tema” específico de esta nueva situación de la arquitectura está en tela de juicio y el papel de los arquitectos, por supuesto (incluso en el más sencillo de sus niveles: el tener que formalizar soluciones “físicas” con un caudal de datos, expectativas y soluciones que han sido elaborados en otros campos que él directamente no controla -economía, sociología, política-).

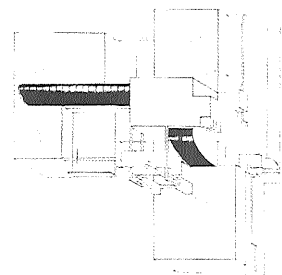
ALTERNATIVAS NO FÍSICAS

La perplejidad de esta situación se traduce en el énfasis de la gran producción teórica, que intenta proporcionar un punto de apoyo, referencia y norte, en medio de la inseguridad emanada de esta indeterminación tanto del objeto de la actuación como de los procedimientos metodológicos para conseguirlo. (El fenómeno, de alcances muy generalizados, no se limita al terreno arquitectónico).

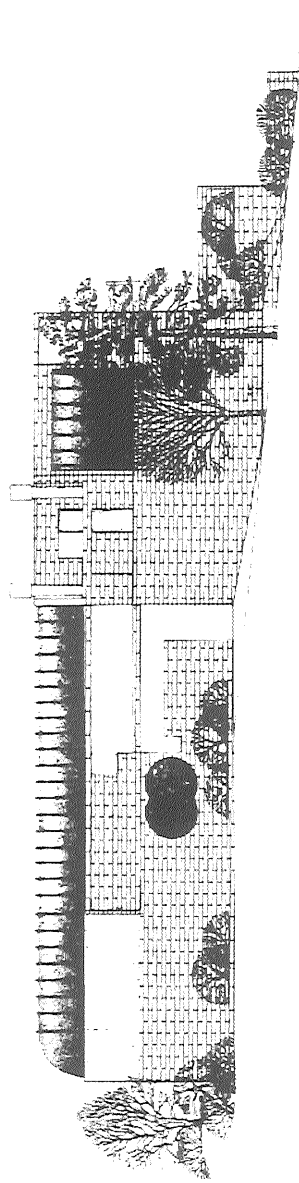
Según el mencionado profesor, las actitudes se pueden dividir en tres grandes grupos:

a/ “Ciencia del entorno”, además totalizador que intenta el rescate del objeto perdido por la disciplina arquitectónica, concebido como un regulador de las contradicciones entre los sistemas de producción y consumo, v. gr.: Environmental design, Tomás Maldonado, Fuller, etc. Propiamente, no pertenece al campo “no físico”.

b/ “Teoría General de Sistemas” (General Systems Theory), conectada con la ideología del empirismo lógico... *Se relaciona con problemas tan diversos como los desarrollos teóricos sobre el proceso de diseño, la racionalización de la cons-*



Casa Canogar.1972.
Juan Daniel Fullaondo



*Casa Canogar. 1972.
Juan Daniel Fullaondo*

trucción o las modernas teorías del planeamiento urbano...; sus orígenes pueden rastrearse en la cibernética y las aplicaciones de las técnicas llamadas de investigación operativa en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial... aplicadas a problemas no militares, industriales, de comercialización y financieros...; la acelerada ampliación del campo de aplicación se debió en gran parte a la capacidad de las nuevas máquinas para procesar a altísimas velocidades enormes cantidades de investigación..., constituyó la pieza de unión entre la arquitectura y el resto de las ciencias del hombre y de la naturaleza...; el hombre ya no actúa directamente sobre las máquinas, cada vez más autónomas o en sistemas integrados, sino como un elemento dentro de las estructuras de decisión...; su dependencia ideológica las ubica a nivel de “técnica superior”, que no debe confundirse con ciencia...; una de las notas negativas de este enfoque es la no validez de la generalización de ciertos resultados, debido a las trabas que provienen de su dependencia.

Los campos conectados por la Teoría General de Sistemas son fundamentalmente cuatro:

Teoría de la información y control.

Teoría de las decisiones.

Técnicas de simulación.

Desarrollo en el diseño de computadoras.

c/ Semiología que se “articula en un campo en que las diferentes prácticas sociales son pensadas como sistemas significantes, es decir, encaradas como sistemas estructurales, como lenguajes”. A través del enfoque semiológico, la arquitectura es examinada a través de la imposibilidad de recuperación de sus objetos perdidos, pasa a ser una ciencia crítica, paralela a otras perspectivas igualmente científicas –las ciencias de la significación– y dentro del área más general de las actividades de producción de objetos.

EL ABANDONO DEL CAMPO

Este penetrante enfoque, quizás excesivamente tecnocrático –realidades como las correspondientes a una óptica dialéctica o de procesos de contracultura, el arte conceptual, etc., son omitidos – y teñido de un cierto abandonismo, no parece en absoluto suministrar una respuesta totalmente válida para el desconcertado panorama de nuestros días. Dudamos mucho que la aportación semiológica o de la G.S.T., evidentemente fundamentales en su caracterización instrumental, puedan constituir por sí mismas la decisiva columna vertebral de una futura actividad que permita superar, trascendiendo, el conjunto de contradicciones en que se debate el proceso arquitectónico. Extraordinariamente agudo en la enumeración de los motivos originales de la disolución de un proceso, el esquema enunciado no parece mantener el nivel correspondiente en la proposición de soluciones. Convertir la arquitectura exclusivamente en una ciencia crítica parece ser un ademán conceptualmente aberrante. Especialmente delicado es el tema de la controversia entre los aspectos “físicos y no físicos” del problema, que podríamos fácilmente concretar en torno a la “arquitectura-objeto” de Antonio Fernández Alba, en España, o a nivel internacional en los casos de Claude Parent,

Kenzo Tange o Hans Scharoun, sumamente diversos en la total composición de su fisonomía creadora, pero probablemente afines en lo que hace referencia a una precisa definición del proceso arquitectónico (y que en este caso no hace referencia ninguna a su valoración “abierto” o “cerrado”. Desde el punto de vista que estamos intentando manejar, el objeto puede perfectamente ser “abierto”). Porque realmente toda la consideración “no física” tiene como fin primordial concentrarse al final en una respuesta “física”, y esta concreción puede lógicamente ser acertada o no. El momento difícil, terriblemente difícil, es precisamente el de esta concreción que realmente da la impresión de inspirar auténtico terror, y que contumaz, compulsivamente, intenta ser eludido de forma más o menos simbólica.

Desgraciadamente, este terror a la “operatividad física” no parece en absoluto estar compartido por los niveles de decisión que, mientras continúa la fecunda indagación teórica del estamento cultural, continúan operando “físicamente” con frenética actividad, creando de hecho macrosituaciones a un nivel internacional, definitiva y totalmente irreversibles.

Es en este sentido en el que adquiere caracteres peligrosos una desvalorización crítica de los valores más provocadores de una actividad real a nivel “físico” que, de hecho, deja de forma aún más acusada las manos totalmente libres al “establishment” para proseguir su desenfadada actividad, sin dudas ni perplejidades de ningún género. De esta manera, la hipersensibilidad de la vanguardia se convierte de hecho en un poderoso auxiliar de unos niveles enfrentados, a los que prácticamente se les cede de antemano el campo. No vamos a detenernos en coitar los abundantes textos arquitectónicos, sin duda bien intencionados, pero que están reflejando esta peregrina voluntad compulsiva. Simplemente la cita de unas festivas líneas aparecidas recientemente en un vespertino madrileño, referidas a la temática del cuento infantil y que fácilmente podríamos extrapolar hacia nuestro mundo. Su nombre, *Desenmascaramientos*:

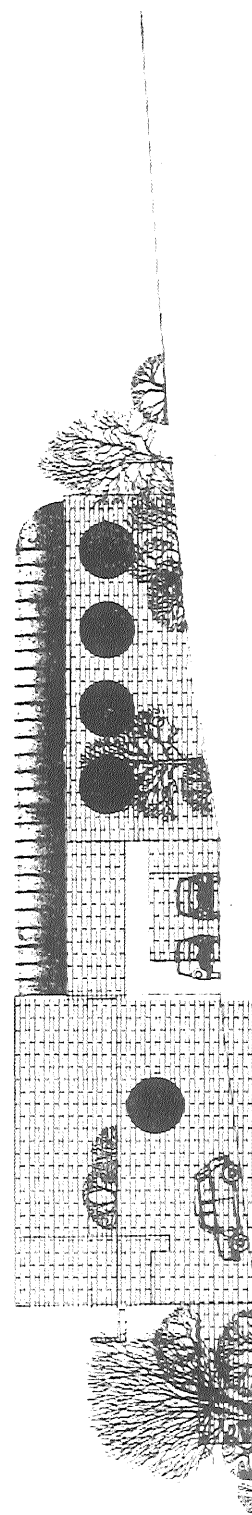
Caperucita roja era de derechas, aunque su nombre parezca indicar lo contrario. Una propaganda escandalosa ha descarrilado este “affaire”. El lobo había firmado un “contrato de progreso” con San Francisco de Asís (divina izquierda) y, no obstante, volvió a ser una criatura oprimida y hambrienta. ¿Por qué? Otra pregunta: ¿Qué ocurrió verdaderamente en el domicilio de la abuelita?

(...) El caso de Blancanieves despierta asimismo la indignación crítica. Su presión lenta y sentimental, pero implacable, sobre los siete enanitos describe la génesis de un paternalismo dictatorial inaceptable. Es una figura clara de apropiación indebida de bienes, transformada publicitariamente en un régimen de co-gestión. Se trata de un grave delito económico. Otra cosa es que sea eso lo que se merecen los siete enanos sin cultura”

(...) En cuanto al Rey Midas, fue un hombre típico de negocios. Aplicó la técnica financiera del “nada por aquí, nada por allá” a la economía y creó el primer problema de inflación que se conoce”

(...) Mi opinión es que los niños deben conocer la verdad acerca de estos lamentables personajes.

Humor aparte, la situación es quizá demasiado grave para ser afrontada con frivolidad. Interesaría señalar algunos aspectos de la alternativa “no física” del procedimiento arquitectónico, donde quizás puedan apreciarse recientemente fenómenos de una sutil contaminación ideológica. Ya hemos señalado anterior-



Casa Canogar.1972.
Juan Daniel Fullaondo

mente en este trabajo los peligros de un manejo desenfadado, equívoco o parcial del proceso argumentativo y terminológico. Vamos por lo tanto a intentar precisar algunos conceptos. El motivo inicial de estas, ya demasiado largas, consideraciones es la controversia actual suscitada en torno a la operatividad "física-objetual" como forma de afrontar el hecho arquitectónico. Veamos, por ejemplo, el caso de Fernández Alba.

En Alba, como en cualquier personalidad, existen componentes que se inscriben dentro de una órbita de acento más personal y singularizado -su inicial alusión aaltiana, el posterior recorrido orgánico y sus involuciones barrocas, la aureola romántica-elegíaca, la maestría en el dibujo, el rigor compositivo, etc.-, otras en relación con la historiografía española y, por último, algunas circunscritas a unos parámetros de índole más generalizada. Así nos hemos referido a su vocación de desarrollo cultural, a la pervivencia del dato expresionista y, por último, al reiterado tema de la última parte de este trabajo, la enfatización del nivel "físico". Todas estas características no han aparecido simultáneamente ni de la misma manera en la obra de su autor. Tampoco podemos pronosticar que permanezcan inalteradas y en su actual dosificación. Dentro de esta constelación de determinantes, algunos de ellos -y otros muchos que pudieran aducirse- pueden estar sujetos a muy diversa y desigual valoración. La vigencia de sus soluciones concretas entra de hecho en el campo de lo discutible e incluso de lo claramente sujeto a crítica. Dentro de una óptica más general, deliberadamente hemos eludido en esta ocasión entrar en su análisis más detallado para hacer referencia a los aspectos fundamentales del problema, las facetas más generalizadas, a través de las cuales su gestión puede quedar emparentada con una amplia zona de la arquitectura de nuestro tiempo, en donde los mencionados aspectos de controversia crítica se manifiestan con una mayor virulencia; y es en este sentido en el que puede señalarse que el planteamiento de una alternativa no parece demasiado razonable, justificado ni eficaz en la actual situación e indiferenciado consumismo, situación en donde un absentismo semejante no puede sino producir -y muy gozosamente para los interesados del otro lado- precisamente los resultados opuestos a los anhelados por el nivel investigador. El tema es forzosamente muy complicado, pero no creo que de la muy probable necesidad de una reestructuración integral de la actividad arquitectónica, la estructura profesional y el íntegro proceso constructivo, o de la incorporación y desarrollo consciente de las nuevas ópticas críticas e interpretativas (no hablamos, por muy sabido, de los procesos políticos), se siga forzosamente la suspensión definitiva y obligada en el "interim" (que realmente puede presumirse como bastante dilatado) de toda actividad proyectiva para aquellas personas -no demasiadas realmente- preocupadas precisamente en estos problemas. Ahora bien: preciso es decir, la situación, a determinados niveles, existe (de alguna forma conectada con un cierto utopismo psicológico teñido de nihilístico desgarro de una situación colectiva tan crítica como la actual).

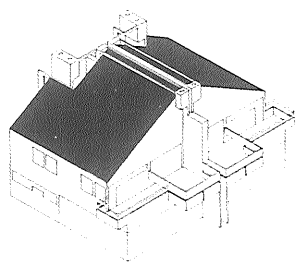
Algo hemos apuntado en nuestras referencias anteriores a la actuación calificada como "arquitectura de autor", y quizá fuera éste el momento de intentar analizar en detalle las causas profundas de esta sensación de angustia, formalizada doctrinalmente en el salto lógico del rechazo de la operatividad, pero no es realmente éste el lugar más oportuno para intentarlo. En todo este proceso de diso-

lución puede observarse la mezcla indiscriminada y contradictoria de lo verdadero y lo falso, el carácter provocador y el ademán sutilmente escenográfico y evasivo. Esta consideración nos lleva de la mano hacia otra sutil situación intermedia, en donde igualmente podemos apreciar una encontrada y paralela dosificación ideológica.

LA ANALOGÍA INDUSTRIAL

Entre ambos niveles de actuación parece instalarse la tercera vía, bastante compleja e informal todavía en sus actuales enunciaciones, algunos de cuyos componentes predominantes pudiéramos destacar en torno a la difusa constelación "criterios industriales" -aleatoriedad, movilidad, etc. Negar la realidad y el interés con que esta vertiente (bastante más crepuscular, agnóstica e indiferente ideológicamente de lo que piensan muchos de sus panegiristas) incide, o tendrá que incidir fatalmente, en el desarrollo del futuro campo arquitectónico, sería prácticamente disparatado. De cualquier forma, y debido a la manera quizás demasiado ingenua con que frecuentemente son presentados, deben inducir, como en cualquiera de los apartados anteriores, a una cierta reflexión, intentando precisar los respectivos campos de luces y sombras, tan alegremente confundidos. Vamos a referirnos a una de las actitudes de mayor éxito en nuestros días, claramente conectada con el término "movilidad". El esquema argumentativo es claro: frente al automonumento artesanal, radicado, filofascista, etc., el anónimo dato de la industrial movilidad "democrática". El tema, como cualquier otro de los parámetros que pudiéramos haber elegido, no es tan simple y, de hecho, una realidad en sí misma claramente positiva e imaginativamente provocadora como ésta puede ser utilizada y manipulada -de hecho, parece que está ocurriendo ya así- en términos extraordinariamente reaccionarios. Brevemente, veamos cómo. Hablar de "movilidad" puede hacer, en una primera y grotesca aproximación, referencia a dos realidades bien distintas: el hecho físico de la capacidad de desplazamiento y, por otro lado, la provisionalidad de su organización y su inevitable caducidad. Todavía estamos en un terreno ideológicamente bastante inocuo. Ahora bien: el primero nos lleva de la mano hacia los criterios industriales y económicos del mundo del automóvil, y el segundo, hacia una inevitable situación de mercado en función de la durabilidad, con toda su compleja secuela de resonancias de todo orden. El tema comienza realmente a complicarse. Hemos citado anteriormente a Vance Packard, y creemos que es éste el momento de exponer brevemente algunas de las líneas estructurales de su pensamiento en el deseo de plantear un aspecto de la cuestión frecuentemente omitido. Resulta innecesario insistir en que la realidad de este enfoque no está encaminada hacia la crítica indiscriminada de unas realidades en las que cualquiera con un mínimo de discernimiento no puede por menos que apreciar sus inmensas virtualidades de capacidad de provocación. Se intenta simplemente formalizar una pequeña llamada de atención ante el aparente candor con que muchas veces estas realidades son presentadas ya que, realmente, intentar dotar, por ejemplo, al concepto de "movilidad" de intrínseca virtualidad revolucionaria, frente a la pretendida "hidra" de la arquitectura-objeto, es una experiencia tan fantasmal como patética.

LA ESTRATEGIA DEL DERROCHE



El problema, desde luego, no está ahí. Y, de hecho, muchas de las enunciaciones utilizadas dentro de la constelación más o menos industrial son susceptibles de ser absorbidas dentro de una mecánica consumista, quizás en un grado aún mucho más intenso y polivalente que lo que está ocurriendo en el caso de los actuales niveles “físicos” de la actuación más vanguardista de nuestra cultura. Veamos los motivos, dentro de una argumentación que, más o menos libremente, intenta seguir el hilo expositivo del profesor americano. La aventura humana, concebida hasta nuestros días en términos de lucha por enfrentarse ante la escasez material, comienza a invertir la operación -nos referimos, claro está, a las sociedades económica e industrialmente desarrolladas. Las realidades del Tercer Mundo obedecen a otra suerte de mecánicas internas- aproximadamente al filo del medio siglo, encarando la amenaza de una superabundancia. Al parecer, la ley económica de Jean Baptiste Say, en orden a la existencia de un mercado sistemáticamente ávido, se ha tornado realmente menos pertinente en esta naciente superabundancia del desarrollo occidental. El carácter extrínseco del vertiginoso dinamismo económico, los problemas comerciales, sociológicos e industriales derivados de la automatización, la necesidad de su absorción, quedan traducidos en una necesidad de constante expansión, el “clamor del crecimiento”. Estas exigencias expansionistas sólo pueden traducirse en el camino del aumento de las ventas de acuerdo con esta triple fórmula:

- a) Venta de recambios.
- b) Venta a cada familia de más de un artículo de cada clase.
- c) Venta de productos “mejorados” que automáticamente convierte en “antiguos” los existentes.

El resultado sería el de una sociedad alimentada un poco “a la fuerza”, integrando en el espíritu de la sociedad un sentimiento artificial de pródigo derroche, excitado, sistemático y optimista. Los ejemplos, más o menos públicos y expresivos, de esta suerte de mentalización pueden multiplicarse. Transcribimos uno cualquiera, aducido en *Los artífices del derroche*:

En una conferencia de prensa, se le preguntó al presidente Eisenhower qué debía hacer el pueblo para vencer a la recesión. He aquí el diálogo que desarrolló:

R.- Comprar.

P.- ¿Comprar qué?

R.- Cualquiera cosa.

Se le dijo al presidente que ésa era quizás una respuesta demasiado lacónica, en vista de que su propio secretario del Tesoro instaba a la gente a invertir su dinero en bonos del Gobierno. El presidente dijo entonces que el público debería comprar sólo lo que necesita y “quiere”. Una tienda de venta de artefactos para el hogar de Killingsley, Connecticut, reaccionó de inmediato poniendo en su escaparate un cartel que rezaba: ¡MUY BIEN, IKE. NOSOTROS HACEMOS LO NUESTRO!

El ideal sugerido por esta actitud queda formalizado, en la misma obra, en la hipotética villa de Cornucopia, cuya descripción no deja de ofrecer algunas, realmente lúgubres, similitudes con tantos esperanzados e ingenuos aspectos del

Proyecto de vivienda unifamiliar
(Vizcaya 1972).
Arquitectos : Álvaro Libano y
Juan Daniel Fullaondo

moderno visionarismo industrial como panacea de la futura mentalidad arquitectónica.

En la ciudad de la Cornucopia, tal como yo la veo, todos los edificios estarán hechos de una pasta especial de papel. Se los podrá derribar y reconstruir todas las primaveras y otoños, para la época de la limpieza a fondo de las casas. Los coches de Cornucopia estarán contruidos de un plástico liviano en el que aparezca muy pronto la fatiga y que comience a fundirse si se le obliga a recorrer más de seis mil quinientos kilómetros. Los propietarios de los coches viejos que los entreguen en fechas prefijadas -Año Nuevo, Pascua, Día de la Independencia y Día del Trabajo- serán recompensados con un bono de cien dólares, de Prosperidad de los Estados Unidos por medio del Crecimiento. Y se otorgará otro bono especial a las familias que puedan devolver cuatro o más autos en cada fecha de entrega.

(...) Una cuarta parte de las fábricas de la ciudad de Cornucopia estarán ubicadas al borde de un despeñadero y los extremos de sus líneas de montaje podrán desembocar en la puerta del frente o en la de atrás, según la demanda pública del producto que fabriquen. Cuando la demanda afloje, el extremo de la línea de montaje terminará en la puerta del fondo y la producción de refrigeradoras u otros artículos desaparecerá de la vista e irá directamente a la tumba, sin atiborrar primero el mercado de consumo.

(...) Todos los habitantes de la ciudad de Cornucopia llevarán a cabo un lanzamiento de gala, al espacio exterior, de un cohete: el lanzamiento se hará en la base local de la Fuerza Aérea. Esta es otra de sus contribuciones a la prosperidad nacional. Las piezas de los cohetes habrán sido fabricadas por dieciocho subcontratistas y contratistas de la zona. Uno de los objetivos oficialmente declarados de la exploración del espacio será el de informar a los habitantes de la Tierra sobre qué aspecto tiene la parte de atrás de la luna de Neptuno.

(...) El miércoles será el día de la Marina. La Armada enviará al muelle uno de sus acorazados sobrantes. Estará lleno de excedentes de artículos de deportes, polvos especiales para hacer pasteles, aspiradoras eléctricas y trampolines, que habrán sido acumulados en el complejo de depósitos del Departamento de Comercio de los Estados Unidos para productos sobrantes. El barco se internará treinta millas mar adentro, donde la tripulación lo hundirá desde un lugar seguro.

(...) Cuando atisbamos en esta ciudad de la Cornucopia, del futuro, nos enteramos de que la más importante y alentadora noticia de la semana es la de que la Fraternidad de Artistas de la Reparación de artefactos ha emitido una declaración denunciando como antipatriótico que ninguno de sus miembros escudriñe el interior de un aparato decompuesto que tenga más de dos años de antigüedad.

(...) El corazón de la ciudad de Cornucopia estará ocupado por un titánico supermercado, que funcionará oprimiendo botones y simulará un país de hadas. Allí pasarán los habitantes muchas horas por semana, paseándose y comprando a su gusto y paladar. En ese paraíso de las ventas de alta velocidad, no existen tintineantes cajas registradoras que quiebren el espíritu festivo. En lugar de ello, las parejas de compradores -arrastrando tras de sí a sus cinco hijos, cada uno de los cuales empujará su propio carrito para las compras- agitarán alegremente sus tarjetas electrónicas de crédito vitalicio delante de un ojo registrador. Cada niño tendrá su propia tarjeta, que le habrá sido entregada en el momento de nacer.

A todo lo largo del mercado hay receptáculos convenientemente ubicados, en los que la gente puede dejar caer los artículos anticuados que haya comprado en anteriores paseos. En la sección de joyería, por ejemplo, un cartel de diseño juguetón reza, sobre un receptáculo: ¡Arroje aquí sus relojes viejos! El maravilloso mercado de la ciudad de Cornucopia está abierto día y noche, domingos incluso. Para los compradores dominicales que en años anteriores se hicieron la costumbre de concurrir a la iglesia hay, en una de las calles laterales, una capillita para meditaciones religiosas.

Lo realmente patético de esta perspectiva es que muchas proposiciones semejantes nos son presentadas constantemente como elementos prácticamente subversivos para el orden establecido. Por el contrario, suponemos que en realidad no pueden menos que ser examinadas por algunos grandes personajes de la industria y el comercio, con un irrefrenable y desbordante sentimiento de oculta simpatía. De cualquier forma, y en la situación actual, la abundancia genera fatalmente saturación. Y cada vez aumentan las dificultades en la creación y ampliación rápida de pretendidas necesidades de mercancías. Para resolver este problema, se ha promovido un complejo mecanismo de estímulos que de hecho pueden agruparse en torno a ocho o nueve estrategias fundamentales, estrategias que permitieron inducir a la sociedad una propicia elevación de sus niveles de consumo. Veámoslas.

Como antes hemos apuntado, llevar al convencimiento del consumidor la necesidad de adquirir más unidades de los productos por él adquiridos.

Prácticamente, una estrategia del desperdicio, es decir, inducir a la gente a desprenderse de los productos que ya poseían, asimilando éstos prácticamente a "basura".

Planificación estratégica de la caducidad de los objetos.

Planificación de una constante exigencia de entretenimiento y reparación.

Estrategia basada en un desconcierto controlado a la hora de suministrar información pertinente que permitiera efectuar decisiones razonables.

Conversión del crédito en activa herramienta de venta y una paralela desvalorización psicológica del ahorro.

Promoción del hedonismo en su valoración comercialmente instrumental, desacreditando las inhibiciones de índole ética, como obstáculos para el desarrollo económico.

Enfoque del crecimiento demográfico exclusivamente como elemento de ampliación de mercados.

De hecho, estas estrategias comerciales pueden incidir en el campo -y de hecho ya lo hacen con gran virulencia- de los niveles "físicos" tradicionales de la arquitectura. Sin embargo, algunas de sus características, radicación, durabilidad, permanencia, la convierten en un elemento incómodo en ocasiones (v. gr.: puntos dos y tres) para una total y absoluta manipulación. Manipulación cuyo control, en el caso de la vía industrial, prácticamente puede ser absoluto. Pero, en fin, pasemos a exponer alguna breve observación complementaria sobre los puntos antedichos. En relación con la primera estrategia, resulta evidente que sus procedimientos de duplicación de unidades han sido llevados a su expresión máxima precisamente dentro del campo más directamente conectado con el mundo de la movilidad, la industria automovilística, a quien en realidad podemos considerar

la avanzada más dinámica en la aplicación de este caudal de sagaces proposiciones.

La “segunda necesidad” queda revestida, paralelamente, de una nueva característica que induce a exigir “más” con cada producto comprado, de forma que este nuevo “consumo forzado” se transforma en un deliberado “consumo costoso”. En el terreno de la vivienda -la promoción de la idea de dos alojamientos por familia- es claro que el fenómeno no limita su incidencia al campo inmobiliario, desde el momento que al desdoblarse los mercados de equipo de hogar, queda potencialmente instaurada una era de consumo duplicado.

El punto segundo se ejemplifica en el texto del “Mundo feliz” de Aldous Huxley:

Me encanta la ropa nueva..., pero la ropa vieja es espantosa... Nosotros siempre tiramos la ropa vieja..., tirar es mejor que remendar..., tirar es mejor...

En la promoción del espíritu de desprenderse de las cosas, un posible paso al límite queda formalizado en la frase de Carl Chandler: *Mañana más que nunca, incluso nuestra vida será “eliminable”*. Algún concreto dato económico sobre la política del envasado y su posterior eliminación, podría centrarse en el importe total de los costos de envase de producción en Estados Unidos en 1960: 21.000 millones de dólares. No nos detenemos, por demasiado obvias, en las repercusiones, más o menos conscientes e indirectas con que esta valoración de la estrategia comercial está modelando grandes zonas de la actual perspectiva, también basadas en una simultánea reconsideración tanto de los procesos de eliminación ocasional como en la poética del “container”. El rastreo de los orígenes inmediatamente comerciales de tantas proposiciones aparentemente avanzadas es una operación crítica tan desbordante como esclarecedora.

El tercer punto, quizá el más importante, y realmente, desde un punto de vista teórico, el que afronta el problema con más decisión, la planificación meditada de la caducidad en los productos, puede suministrar la quintaesencia de esta voluntad de dilapidación que estamos analizando. Los textos al respecto pueden multiplicarse.

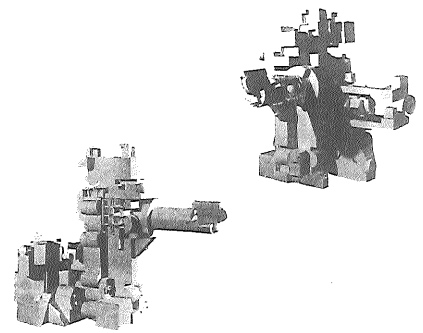
Arthur Miller en “La muerte de un viajante”:

¡Una vez en la vida me gustaría ser dueño de algo antes de que se rompiera del todo! ¡Siempre tengo que correr carreras con el techo de los desperdicios! Termino de pagar un coche y ya está en las últimas. La refrigeradora consume correas como una condenada maníaca. Estas cosas las calculan. Las calculan de modo que cuando uno haya terminado de pagarlas ya no sirven para nada.

Y el mismo Vance Packard:

La frase ‘obsolescencia planificada’ tiene diferentes significados para distintas personas. Así, cuando defienden con energía la obsolescencia en los negocios, muchas personas no están defendiendo necesariamente una construcción mediocre. The Management Review, de la Asociación Norteamericana de Administración, por ejemplo, reproducía un artículo con el título “Obsolescencia puede resultar progreso”. Este artículo se refería al tipo de obsolescencia que representa “una saludable insatisfacción en cuanto a hacer las cosas menos bien de lo que pueden hacerse”.

(...) En apariencia se quería decir una cosa un tanto distinta cuando Retailing Daily afirmaba que “considerar anticuado nuestro hogar mínimo y muchos mue-



Recinto experimental nº3 (1972)
Colaborador : Juan Luis Candela

bles de hogar no sólo es nuestro privilegio, es nuestra obligación. Estamos obligados a trabajar en la obsolescencia como nuestra contribución a una sociedad sana y en crecimiento.

(...) Y Brooke Stevens, destacado diseñador industrial, explicaba en los siguientes términos la planificación de la obsolescencia: "Toda nuestra economía se basa en la obsolescencia planificada y todos los que puedan leer sin mover los labios deberían saberlo para estas fechas. Fabricamos buenos productos, inducimos a la gente a comprarlos y al año siguiente introducimos deliberadamente algo que hará que los primeros resulten anticuados, fuera de moda, obsoletos. No es un derroche organizado. Es una sólida contribución a la economía norteamericana". Debo agregar que otros diseñadores no estuvieron de acuerdo con este punto de vista.

(...) El propio pueblo norteamericano ha sido condicionado a lo largo de los años para responder favorablemente a algunos tipos de obsolescencia. Muchos podrían sentirse aterrorizados ante la idea de ser dueños de un coche que llenase espléndidamente sus necesidades de transporte durante otros veinte o treinta años.

George Nelson afirmará en Industrial Design:

El diseño... es una tentativa de realizar una contribución por medio del cambio. Cuando no se efectúa contribución alguna, ni se puede efectuar, al único proceso que resta para ofrecer la ilusión del cambio es la nuestra, es preciso proporcionar la ilusión a los compradores, si no se dispone de la realidad.

Y el presidente de la General Foods augurará:

Casi todo lo que usamos hoy debe estar listo para ser usado, listo para ser conectado, listo para servir. Este aspecto de nuestra impaciencia nacional representa, probablemente, el más grande desafío a la creatividad vengadora que jamás hayan enfrentado los hombres de negocios norteamericanos.

Mañana, predijo, incluso la casa podría ser preenvasada y vendida "¡casi lista para que una familia se mude a ella y comience a vivir!

En el campo concreto de la vivienda, el planteamiento no ha dejado de ofrecer algunas dificultades, especialmente por lo que puede suponer – el hogar – como relativo símbolo de permanencia – durabilidad – y seguridad frente al arrebata-do acontecer cotidiano. El problema queda planteado, en el fondo, entre la sensación de arraigo a un determinado entorno estable – un símbolo de la "tierra" – frente a la aleatoriedad indeterminada, en donde también puede percibirse una nueva y distinta valoración simbólica, expresada en el desinterés hacia la configuración de nada estable en un mundo tan crítico como el actual, un mundo cuyas tensiones pueden hacer peligrar en cualquier momento toda suerte de estructuración privada, familiar, colectiva.

Citemos, por último, al Business Week:

La industria de construcción de casas acepta por fin una sugerencia de la industria del automóvil. Como los fabricantes de autos, los constructores de casas tratan de estimular la "obsolescencia planificada".

Los constructores de casas comenzaron a hablar excitadamente acerca de la Casa del Mañana, que será construida por secciones y toda la casa, o parte de ella, podrá ser cambiada por un nuevo modelo. La cocina del futuro será comprada como una unidad, y para los disconformes habrá cambios anuales en los mode-

los. Las compañías de artefactos, según se informaba, estaban pensando en construir paredes prefabricadas, y aun habitaciones enteras, con los artefactos empujados. Toda la pared podía ser cambiada por otra de otro modelo.

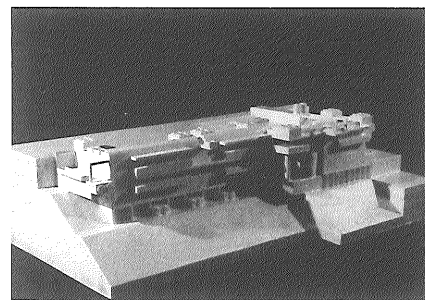
Business Week indicaba que se estimularía a los dueños de las casas a cambiar una habitación, así como ahora cambian su coche por un nuevo modelo. Y agregaba que había *anuncios en toda la nación para cuidar de que así lo hicieran.*

El punto cuarto actúa bipolarmente en el sentido comercial y social. En este último, la solución para absorber a los cientos de miles de parados, derivados como resultado de la automatización y la subsiguiente eliminación de mano de obra, fue precisamente su canalización hacia la industria de reparación y servicios. Una idea de su importancia puede suministrarnos el hecho de que el montante del gasto americano en 1960, en reparación de artefactos, se aproximó a los diecisiete mil millones de dólares.

El punto sexto intenta -y lo consigue- convertir al consumidor por medio del crédito en un "mejor comprador potencial". Se alteran las ideas tradicionales sobre el endeudamiento, se glorifica incluso de una forma curiosamente patriótica, se desprestigia el ahorro y, en definitiva, las tarjetas de crédito vienen a convertirse en símbolos de "status". Al parecer, alguna encuesta ha señalado que, en tal situación, la familia norteamericana promedio se encuentra sistemáticamente a unos tres meses de la bancarrota.

Resulta extraordinariamente inquietante la forma concomitante, a veces prácticamente idéntica, con que, en tantas ocasiones, se articula paralelamente este vasto conjunto de normas tácticas para la comercialización, con determinados episodios de la moderna prospectiva arquitectónica. De hecho, en la base, más o menos filosófica de una actitud mental centrada en la "modificabilidad" frente a la periclitada alternativa de permanencia, parece residir uno de los postulados fundamentales de la moderna planificación estratégica del comercio occidental. El hecho debe inducir a una cierta meditación, examinando atentamente el problema alternativo de bienes y ambientes. (Hablamos, lo repetimos, desde una óptica de sociedad desarrollada, ejemplificada en este caso en el problema norteamericano. Es comprensible que en localizaciones del tercer Mundo, el problema de adquisición de bienes materiales ocupe, como ya señalaba Packard, el principal lugar de la atención colectiva). Cuando examinamos la sistemática campaña de intencionado desprestigio con que se examinan, desde determinadas ópticas empresariales, las ideas de "durabilidad", radicación, permanencia -ideas que fácilmente podríamos generalizar hacia los niveles "físicos" más culturales- como elementos diametralmente enfrentados a sus objetivos expansionistas, surge la duda al considerar si no se estará cayendo, a nivel de muchos y frecuentemente bien intencionados planteamientos críticos o interpretativos de la arquitectura, en una colosal trampa paralela, que permitiera, de una forma definitiva, controlar comercialmente hasta el final, este extraño mundo de la edificación y la planificación urbanística.

Packard ya señalaba la inmensa cantidad de obstáculos aparecidos cuando se intenta organizar el estímulo del deseo aplicado a servicios públicos, o la preocupación por las necesidades colectivas, que de una u otra forma siempre es contemplada desde el "establishment" como una, más o menos velada, amenaza para sus intereses. Nos dice que la vida y la ejecutoria de todos los hombres, creado-



Proyecto de biblioteca pública en Portugalete. (Vizcaya 1972). Arquitectos : Álvaro Libano y Juan Daniel Fullaondo

res o no, de la civilización occidental, está de tal manera entretejida con los actos de consumo, que sus sentimientos trascendentales se adquieren precisamente a través de la mecánica redundante de estos mismos actos, actos que nublan, vulgarizan y oscurecen las auténticas alternativas de la existencia. Personalmente creo que, en cierto sentido, un relativo reflejo de este perturbador encadenamiento a lo que, en definitiva, no es sino una fantástica operación comercial de propaganda internacional, es vislumbrante, en los acentos prospectivos señalados a nivel de una intensa, flagrante, contaminación ideológica, al final de la cual se nos aparece espectral y patética la visión sugerida por Saul Steinberg para nuestras metrópolis: gigantescos laberintos verticales en donde, a través de un preciso despliegue de coordenadas, son perfectamente localizables sus protagonistas, millones y millones de solitarios minotauros que examinan, autohipnotizados, el febril desarrollo de imágenes en sus televisores.

Constructivismo

Publicado en el libro de Juan Daniel Fullaondo *Arte, Arquitectura y todo lo demás*. Ediciones Alfaguara S.A. Madrid-Barcelona 1972. Nueva Forma / Colección de crítica y problemas interpretativos

Un capítulo fundamental en la configuración de lo que él mismo llama conciencia contemporánea, el Constructivismo ruso, es analizado por Juan Daniel Fullaondo en este texto publicado sin ilustraciones en su libro de 1972 Arte, arquitectura y todo lo demás. Partiendo de los textos que anteriormente se habían ocupado de los arquitectos y artistas rusos, los de Giedion y Zevi y sobre todo el de Alexander Kopp, Fullaondo ofrece su propia visión de uno de los movimientos decisivos en la formación del arte y la arquitectura del siglo XX y cuyo nacimiento se concreta en el llamado Manifiesto Constructivista de 1911 de los artistas Malevitch, Pevsner y Gabo. El Constructivismo se despliega en múltiples frentes, entre los que no sólo destaca la calidad de sus representantes individuales como lo son los arquitectos Tatlin, los hermanos Vesnin o Melnikov, sino que se manifiesta en las sucesivas asociaciones de arquitectos que tratan de dirigir las indagaciones más puramente formales hacia el terreno de lo social, hacia la estandarización, la industrialización y la planificación. No menos importante serán en el movimiento ruso el discurso y las propuestas realizadas para construir la ciudad socialista, cuya conciencia urbanística Fullaondo relacionará inevitablemente con algún ejemplo español, en este caso con la ciudad lineal de Arturo Soria. Los versos del poeta Maiakovsky, con los que Fullaondo concluye este ensayo, dominado por un análisis pormenorizado de las distintas etapas y vertientes del Constructivismo arquitectónico, reflejan la grandiosa experiencia de un grupo de creadores cuya influencia resultó decisiva más allá de su propio tiempo y sus propias fronteras geográficas. M.T.M.

En nuestro estudio *Agonía, Utopía, Renacimiento*, publicado hace unos años, pretendíamos atestiguar la incidencia en el plano arquitectónico de un proceso cultural y social que definíamos como cambio de paisaje. Vamos ahora, después de esta ojeada al futuro, a intentar recordar, informalmente, el crecimiento y desarrollo del periodo anterior, al nacimiento de lo que hasta ahora se ha venido considerando como conciencia contemporánea. La primera parte de esta exposición quedará centrada en uno de los capítulos más decisivos del proceso: la respuesta ofrecida por los creadores de la Revolución rusa, capítulo decisivo y, desgraciadamente, ausente, incompleto o mal interpretado en la generalidad de los textos al uso. Los dos textos historiográficos que durante bastantes años se han repartido el favor de los criterios interpretativos son, indudablemente, *Espacio, Tiempo, Arquitectura* de Giedion y la *Historia de la Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi. En el primero, la única mención significativa recae en el proyecto de Tatlin para la sede de la Tercera Internacional, que allí aparece calificado como proyecto de monumento a Moscú y queda caracterizado con exclusividad en función de su pretendida afinidad lingüística con la linterna de S. Ivo.

Al margen de esta referencia, las únicas menciones conectadas con el movimiento ruso (por lo menos, en la edición de que dispongo) serían tres de Malevitch y tres de Kandinsky. Zevi se refiere a este fenómeno con más amplitud, dedicándole un amplio apartado en el capítulo sobre la crisis del racionalismo, inmediatamente antes de los furores fascistas. La larga nota es, sin embargo, claramente hostil. El énfasis queda situado en la crítica del desenlace monumental en que, hacia 1935, desembocó la arquitectura soviética, con mucha mayor intensidad que en la magnífica aventura desarrollada del 20 al 35, que aparecerá paternalmente expuesta como una crónica de las desavenencias entre los diversos grupos de arquitectos.

Los estudios más concretos en torno a este periodo también parecen desprenderse de un contexto interpretativo y razonablemente incompleto. Las obras fundamentales serían *Ciudad y Revolución* de Alexander Kopp; *Arte Ruso* de Camila Gray; *Arquitectura de la URSS* de Vittorio De Feo y las más antiguas de El Lissitzky. La primera de ellas, quizá la más completa, aparece desprovista de un testimonio razonable de las indagaciones artísticas paralelas (cine, escultura, pintura, teatro...) completamente necesarias para una comprensión conjunta del fenómeno. Al de Camila Gray le ocurría lo contrario, agravado en el plano de la indagación estética, ante la insuficiente presentación de Gabo y Pevsner.

La obra de Kopp aparece también carente del testimonio gráfico de algunos de los más grandes artistas de la ASNOWA. Ni una ilustración de Ladovsky, ni una de El Lissitzky, incompleto Melnikov, ausentes Norvert, Balichin, Travin, etc. Falta el esquema de Stalingardo de Milyutin; faltan muchos proyectos presentados al Concurso para el Palacio de los Soviets (el primer proyecto de Jofan, el de Lubetkin, el de la ASNOWA, el de Gabo, entre los rusos, y entre la aportación extranjera, los de Le Corbusier, Gropius, Mendelsohn, Poelzig...); faltan también suficientes ejemplos de la actitud neo-clásica... Todo esto, unido a la mencionada omisión de la experimentación artística (al margen de Maiakovsky, brillantemente representado, ni Kandinsky, ni Malevitch, ni Pevsner, ni Gabo, Ivan Puni, Goncharova, etc., apenas Tatlin, Rodchenko, simplemente representado en dos carteles), debilitan la significación integral de esta, por otra parte, magnífica obra,

la más completa aparecida hasta el momento...

En este sentido, está aún por elaborar un testimonio razonablemente significativo del proceso arquitectónico de la Revolución, un proceso que inmediatamente articularía el panorama racionalista europeo en cuatro grandes corrientes: Bauhaus, Stijl, Le Corbusier y Constructivismo ruso. Decimos constructivismo, aunque no sea muy precisa esta definición en orden a la elección de un término suficientemente expresivo y por todos reconocido.

Dentro de la difícil articulación de estos movimientos, podríamos diferenciar dos fases, dos diferentes formas de afrontar la realidad arquitectónica, urbanística y social en los arquitectos de la Revolución.

En la primera, los arquitectos y creadores agrupados en torno a la ASNOWA (Asociación de Arquitectos Modernos), fundada en 1923. Los nombres de Krinsky, Punin, Turkus, Golosov (éste posteriormente evolucionó hacia otras posiciones) y, especialmente, los nombres clave: Tatlin, Dokuchaev, Eliseo Lissitzky y Ladovsky.

Tal vez sea específicamente al lado de esta primera oleada donde podrían ubicarse plenamente las indagaciones del suprematismo, del futurismo y del constructivismo artístico, los nombres antes mencionados de Kandinsky, Malevitch, Rodchenko, Naum Gabo, Antonin Pevsner, Goncharova, Punin, etc.

Se ha dicho demasiado que la diferencia esencial entre el constructivismo ruso y los movimientos racionalistas europeos residía en la eliminación por parte de aquél de las actitudes formalistas que en Europa fueron tan determinantes. Esta observación es totalmente inexacta. Basta releer las mismas durísimas críticas planteadas a la ASNOWA en Rusia para advertir todo el planteamiento lingüístico en que basaban sus proposiciones.

Sin caer en el esteticismo crítico de Giedion, que al referirse a la Sede de la III Internacional sólo nos hablaba de la espiral (dos hélices, más bien), conviene tener presente que la renovación lexicográfica surgida al calor del suprematismo era uno de los aspectos más enfatizados de la aventura soviética. “¿Cómo debe ser el arte de la nueva sociedad?”, es la pregunta constantemente planteada. Sería absurdo pretender la ausencia de datos formales en Malevitch e, indudablemente, la cadena establecida entre el Malevitch artista, el Tatlin artista, el Tatlin arquitecto, Lissitzky arquitecto y Melnikov arquitecto es perfectamente continua. Ahora bien, observemos el segundo término de la pregunta “...de la sociedad”. La clave del problema, incluso en sus momentos más formalistas, residía en esta última y decisiva visión del hecho social, del hecho de la nueva sociedad, a la que indefectiblemente irían dirigidas estas obras. Las actitudes aquí se dividían: frente a la posición de un diseño que actuara sobre el dato social, se planteaba la alternativa de un diseño como resultado de este nuevo planteamiento social. Las proposiciones teóricas de la ASNOWA quedaban divididas en cuanto a procedimiento en dos vertientes realmente próximas:

La rama psicotécnica, atenta a un concepto de la arquitectura en que el léxico constructivista quedara justificado por su incidencia psicológicamente real en los sujetos.

La rama simbolista de Golosov, muy afecta a un extraordinario elementalismo geométrico.

La experiencia de los primeros años quedaba, en definitiva, caracterizada por

la búsqueda intensa, desesperada, de un lenguaje que naciera a imagen y semejanza de la sociedad naciente, un lenguaje que partiendo del cero absoluto en lo que respecta a industrialización, a técnica, a tradición constructiva moderna, a vínculos con el pasado, a pioneros, planteara simultáneamente una ruptura y un nacimiento tan expresivamente demostrados en el exabrupto de Maiakovski:

*“Abajo vuestro amor.
Abajo vuestro arte.
Abajo vuestro régimen.
Abajo vuestra religión.”*

Dos acontecimientos de la misma época:

La creación del Instituto Superior de Arquitectura VHUTEMAS, en torno al año veinte, y tan afín en muchos conceptos a la Bauhaus alemana.

El más decisivo de todos: el Decreto de 19 de febrero de 1918 sobre la nacionalización del suelo, como primera reacción al enunciado de Engels de la propiedad del suelo como máximo obstáculo para la creación de una ciudad socialista.

En 1925, y como resultado de la escisión de la ASNOWA, se funda la OCA, Asociación de Arquitectos Contemporáneos (Zevi la denomina SASS pero, en realidad, la SASS -Sector de Arquitectos de la Construcción del Socialismo- es una reorganización de la OCA en 1931).

Los nombres de Ginzburg, Kosnyetzov, los hermanos Vesnin, Kusnetzov y el más dotado de todos, Leonidov.

La OCA intenta rescatar la arquitectura de la indagación formalista, poniendo el acento en los parámetros de la planificación, industrialización, estandarización... Definiéndose a sí mismos como constructivistas, acierta en parte Kopp al afirmar que este constructivismo tiene poco que ver con el Manifiesto Constructivista de 1911 de Malevitch, Pevsner y Gabo, y que en los años dorados de la ASNOWA habían quedado tan insertados en el quehacer arquitectónico. La OCA incide con decisión dentro de la configuración del nuevo marco de la vida, que denominarán Condensador de la Cultura Socialista. *Oponiendo la lucha obstinada contra nuestro retraso, la familiarización activa y científica con todas las adquisiciones de la técnica mundial en el dominio de los materiales más recientes, los métodos de puesta en obra, de mecanización de estandarización de la construcción y su introducción planificada...* Es el momento en que toda la abstracta revolución del lenguaje intenta filtrarse a través de consideraciones realistas, políticas, técnicas, directamente sociales. Es el momento en que se intenta la creación de una industria moderna de la construcción. La apoyatura tecnológica e industrial con que el racionalismo contaba en la plataforma europea es en Rusia existente. Como se nos dice en Ciudad y Revolución: *El funcionalismo se apoyaba en Europa en realidades técnicas. En Rusia, en la fe de sus defensores.*

Es el instante también en que se persigue la renovación (mejor dicho, la creación) de una conciencia urbanística, renovación en la que asistiremos a la polémica entre el denominado urbanismo como cristalización de los criterios de concentración, de centralización, de aparición de la nueva ciudad socialista, frente al desurbanismo, en el que el oculto mensaje de nuestro Arturo Soria quedará reflejado en una desaparición de toda aglomeración, de toda concentración, de toda

alternativa isotópica con la vieja ciudad, en aras de una concepción territorial diluida, diseminada, lineal, en que quizá por primera vez aparecen planteados los criterios de la movilidad arquitectónica.

Entre los primeros, los urbanistas (alrededor siempre del tema de una colectivización de la vida, tal y como quedará plasmada en las célebres comunas -tan directamente recogidas por Le Corbusier en Marsella-), un nombre predominante: Sabsovitch. La familia abandona su carácter de unidad económica, revertiendo hacia posiciones de libre asociación.

Entre los segundos, prácticamente toda la OCA, con dos planteamientos extraordinarios: la Ciudad Verde y Magnitogorsk. El Plan de Stalingrado de Milyutin se coloca en una posición intermedia. Queda recogido el mensaje de Arturo Soria, pero la concentración es realmente más intensa.

El año 29 comenzó a desplegarse la campaña contra el movimiento moderno. La fundación de la WOPRA agrupa en sus filas a figuras de ambigua calificación: Alabyan, Babourov, Zasvlarsky, Vlasov y Boris Jofan, ganador del terrible Concurso de los Soviets. Se multiplican los ataques a la ASNOWA y a la OCA. En 1931 se reorganiza la OCA, en la mencionada SASS. Y en el 32, todas las organizaciones se disuelven y quedan centralizadas en la SSA, prácticamente bajo control de los académicos. Este año es, asimismo, el año del Concurso para el palacio de los Soviets, con su catastrófico fallo. Es el final. La arquitectura rusa quedará inmovilizada en medio del afónico estruendo historicista durante veinte o veinticinco años.

Hasta aquí un rápido, vertiginoso, recorrido de la edad de oro de la arquitectura soviética. No podemos -no es éste el lugar- intentar un análisis interpretativo extenso de este fenómeno. Simplemente vamos a terminar con unas cuantas observaciones. Primeramente, la indudable ubicación histórica del constructivismo ruso en un plano de igualdad con las tres grandes corrientes racionalista del movimiento europeo: Bauhaus, Le Corbusier y el Stijl. Igualdad que desmentirán simultáneamente la amable y extraña displicencia italiana y la desbordante afirmación de Ionel Schein: *La Bauhaus y su ideología formal y conceptual, las indagaciones primordiales de Le Corbusier y los futuristas italianos tienen todas sus raíces en algunas páginas de las revistas soviéticas de arquitectos de los años veinte y treinta.*

En relación con la actitud italiana, conviene señalar que el constructivismo ruso no queda limitado, como hemos podido constatar, a esa abstracta derivación futurista-maquinista. Los dos tiempos predominantes de la indagación soviética, ASNOWA primero y OCA después, consiguen plantear un caudal de proposiciones cuya validez desborda ampliamente la parcelación regional de un maquinismo abstruso con que el profesor italiano intenta resolver el expediente. Tanto desde el punto de vista del contenido como del lenguaje, la aventura soviética es extraordinariamente significativa, diferenciada y operante..., significativa hasta el punto de constituir, a través de esa sutil aproximación antitética del suprematismo, por un lado, y del futurismo, por otro, quizá la más encendida y entrañable resolución de la antinomia máquina-sociedad. Luego nos referiremos al contenido social. La limitación real del aspecto constructivo debe ser adjudicada especialmente al enorme subdesarrollo industrial del que partían estos creadores.

Tampoco parece justa la tesis de Schein. El primer proyecto mencionado en la

obra de Kopp es el de Tatlin para la III Internacional el año 20. Comparando fechas, nos encontraríamos con la siguiente serie de ejemplos europeos tomados al vuelo: 1910, Casa Steiner (Loos); 1911, Fábrica Fagus (Gropius); 1914, Casa Domino (Le Corbusier); 1916, Fundación del Stijl; 1917, Casas en la playa de Oud; 1916, premio del monumento de Leemvarden (van Doesburg); 1917, Factoría (Oud y van Doesburg); 1919, Mercado de Perret... etc.

Desde este punto podríamos acaso hablar de resonancias mixtas. Kopp nos dice que el proyecto para el Palacio del Trabajo en Moscú, de los Vesnin, es un preanuncio de la propuesta de Gropius para el Chicago Tribune. Lo que ocurre es que el proyecto de Gropius es de 1922 y el de Vesnin del 23. La magnífica estación de Kiev, de los mismos arquitectos (1928), parece una derivación inmediata del mercado de Perret d 1919. Como contrapartida, puede señalarse la manifiesta relación entre el exterior del inmueble para el Komitern, de Komarova (1928), con el Guggenheim de Wright (1943), y lo más evidente de todo, las células en dos niveles con su pasillo interior en las comunas de Sobolev, Ginzburg, Millinis, Lissakor, Vegman, etc. (1927-28), con el reciente criterio de Le Corbusier en Marsella... Las resonancias se multiplican; más, sin embargo, asombra advertir la autonomía mantenida, en definitiva, por los creadores soviéticos. Plenamente inmersos en la actitud racionalista, que desesperadamente intentan matizar de extraordinario purismo ideológico, resulta sorprendente cómo este racionalismo adquiere en Rusia una visión peculiar específica, plenamente diferenciada de los procesos europeos. Diferenciada como lenguaje y diferenciada como contenido. Si la ASNOWA actúa en medio de un contexto predominantemente lingüístico, es la valoración del marco de vida, del Condensador Social, lo que instala la aventura posterior de la OCA dentro de uno de los más elevados planos de la moderna cultura de Occidente.

La OCA intenta el choque frontal entre contenido y forma, entre lenguaje y sociedad, entre diseño y política, con un coraje que probablemente no tiene par en el racionalismo. Surge la ciudad de la Revolución, surge por un lado la comuna, la renovación de la visión celular de la familia, y por otro la diseminación territorial, la ciudad verde, la apoteosis lineal de la intuición de Soria, la dimisión del énfasis, la movilidad con que ahora, cuarenta años después, anda todo el mundo a vueltas.

Hasta aquí la gran experiencia, trágica y grandiosa experiencia, del constructivismo; la experiencia cantada por Maiakovski:

*“En la oscuridad
del Egipto ruso
planta lámparas
como bayonetas”*

Desgraciadamente, en diez o quince años, toda esta aventura y sus paralelos y precedentes europeos, la aventura que podríamos englobar dentro de la más general denominación de racionalismo europeo, acabaría totalmente por extinguirse, incluso a nivel psicológico. A este fenómeno de consunción haremos breve referencia en el apartado sobre la “arquitectura de autor”.

Max Bill

Publicado en NUEVA FORMA
nº 92. Septiembre 1973

La figura el arquitecto Max Bill, nacido en Suiza en 1908, ocupa la totalidad del número monográfico que Juan Daniel Fullaondo dedica a otra de las referencias fundamentales de su pensamiento y su práctica arquitectónica. Max Bill, que estudia en la Bauhaus dirigida por Walter Gropius y Hannes Meyer en Dessau entre 1927 y 1929, pasará después a fundar en 1950 la famosa Hochschule für Gestaltung de Ulm, de la que será rector de la sección de arquitectura durante ocho años y que abandonará en 1964 para trabajar en Zurich y en Hamburgo. Max Bill, exactamente contemporáneo de Jorge Oteiza, despliega su actividad profesional a través de propuestas teóricas y su dedicación a la docencia. Simultáneamente realiza multitud de proyectos y obras en los campos de la escultura, la pintura, la arquitectura, el diseño industrial y la tipografía. Es esta amplitud del territorio en el que trabaja Max Bill lo que atrae la atención de Juan Daniel Fullaondo, atento por igual a unas experiencias formales y un pensamiento teórico marcados por su carácter eminentemente experimental, como se había interesado antes por Georges Vantongerloo y Jorge Oteiza. Ambos, Vantongerloo y Oteiza, tendrán una relación directa con Max Bill, el primero por su colaboración entre 1930 y 1937 en la fundación del grupo Abstracción-creación y el segundo por su participación en el Concurso al preso político desconocido de 1952-53 junto al propio Bill, Gabo, Pevsner y Calder entre otros.

La monografía de Max Bill, que ocupa las ochenta páginas del número 92 de la revista Nueva Forma, contiene una abrumadora muestra de las obras de su autor, comenzando por las esculturas o las llamadas construcciones, entre las que destacan los anillos, superficies, bolas, hemisferios, y otras muchas que remiten siempre a lo que el propio Max Bill denomina en su escrito, también incluido en la revista, la concepción matemática del arte. Después vendrán sus pinturas, proyectos arquitectónicos, sobre todo pabellones de exposición y escuelas, sus trabajos gráficos y experimentos con el color. De los textos de Bill incluidos, destacan el titulado Estética en la época del maquinismo, así como Arquitectura y sociedad, ambos publicados en la Revista Nacional de Arquitectura de Madrid en 1955.

Ya en 1948, Max Bill analizaba la relación entre el diseño industrial y la belleza, planteando uno de los temas fundamentales de la producción y el diseño de objetos, incluida la arquitectura, en el siglo XX, el arte y la técnica, que el filósofo alemán Max Bense había tratado en sus estudios sobre la estética de los productos industriales. Tomás Maldonado, heredero de Bill en la Escuela de Ulm, también se ocupará más tarde de este problema de cómo ha de ser considerada la forma de los productos industriales. Y, en cuanto a las relaciones con el panorama español siempre aludido por Fullaondo en sus escritos, además de la mencionada relación con Jorge Oteiza en muchos de sus planteamientos artísticos y su coincidencia en el Concurso de Londres a comienzos de los años cincuenta, Max Bill utilizará para su actividad la denominación de "arte concreto", una terminología procedente de Theo van Doesburg, que también se aplicará a la producción artística española de mediados del siglo XX.

La atención hacia una personalidad artística como la de Max Bill, inclinada hacia la experimentación y con una contribución especial al esclarecimiento del papel del diseño industrial en la cultura contemporánea, convierte al creador suizo en otro de los referentes indispensable de Juan Daniel Fullaondo, especialmente sensible a los puntos críticos del pensamiento del momento en el que escribe. M.T.M.

1) El Bauhaus en tiempos de Bill

Max Bill nace en Winterthur, Suiza en 1908. De 1924 a 1927 estudiará en la Kunstgewerbeschule de Zurich (escuela de artes y oficios) el trabajo en plata, pasando a Dessau en 1927, donde seguiría, hasta 1929, los cursos de teatro, pintura, metal y la sección de arquitectura. Dentro de la más que complicada evolución del bauhaus, conviene recordar brevemente la situación que conocería Bill. Un año antes de su llegada, el 21 de mayo de 1926, la bauhaus había sido reconocida "Hochschule fur gestaltung". Poco después aparecería la revista, órgano del centro, cuya publicación se mantendrá hasta 1931. El 5 de diciembre se inauguraron los edificios principales y la municipalidad acordó una subvención de 100.000 marcos. El primero de abril de 1927, Hannes Meyer es nombrado director de la sección de arquitectura. Los profesores existentes a la entrada de Bill, eran Albers, Bayer, Breuer, Feininger (sin cátedra). Gropius como director, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, el aludido Meyer, Musche (que se marcharía ese mismo año), Scheper, Schlemmer, Schmidt y Stolz. Comienzan algunos ataques a la institución por algunos periódicos que son condenados por difamación.

El año siguiente, 1928, es una fecha importante en la trayectoria de la escuela. Un sector de los estudiantes (el número total era de 166, 37 de los cuales eran extranjeros) reclama una pedagogía más rigurosa. Gropius anuncia su marcha, "para atender a sus trabajos particulares". Breuer, Moholy-Nagy y Herbert Bayer abandonan el centro y el uno de abril, Hannes Meyer es nombrado nuevo director. Se introducen nuevas materias y se crean talleres de fotografía, escultura, psicología, etc. Entran Hilbersheimer y Peterhans como profesores. Al año siguiente, último año de estancia de Bill, entrará Arndt. Se prorroga por cinco años el contrato del bauhaus con el consejo municipal. La colaboración de la escuela con la industria, proporciona 32.000 marcos al centro. También habrá de ser éste, el último año de la dirección de Meyer, que en 1930 sería sustituido por Van der Rohe. El antiguo director partiría para Rusia, acompañado de un grupo de estudiantes comunistas.

Los profesores más directamente conectados con los estudios de Bill, serían los siguientes:

A) En el taller de metal (trabajo en oro, plata y cobre), Moholy Nagy como "maestro de formas". Tras su marcha, el taller se fusionaría con el del mobiliario, formando un taller de decoración, dirigido por Mariana Brandt. El taller concreto de orfebrería estaba dirigido, a título privado, por Naum Slutzky.

B) En el de teatro, cuya existencia fue oficialmente reconocida precisamente en Dessau. Su director, Oscar Schlemmer, con la colaboración de Carl Schlemmer.

C) En pintura mural (no había, propiamente, un taller de "pintura"), Hinnerk Scheper, que dirigió la sección desde 1925.

D) Como hemos visto, la sección de arquitectura dirigida por Hannes Meyer, se creó en 1927. Esta sección se desarrolló ulteriormente, una vez que su profesor, fue nombrado director, organizando todo el programa del centro en torno al proceso arquitectónico. Hilbersheimer fue nombrado profesor de arquitectura de la vivienda y de urbanismo.



2) Boceto biográfico

En 1930, Bill se establece como arquitecto en Zurich y comienza a desarrollar sus actividades paralelas como pintor, escultor, diseñador, grafista, etc. Formando parte del grupo alianza, que comprenderá la mayor parte de los artistas abstractos suizos.

Entre 1932 a 1937 forma parte del célebre grupo “abstracción-creación”, fundado por Vangongerloo y Herbin, iniciando así, una relación intensa con el escultor belga que había de culminar en la célebre exposición antológica de Londres, en 1962. En 1936 obtiene el premio de honor de la trienal de Milán, el 44, organiza la exposición “arte concreto” en la Kunsthalle de Bale (el término, fundamental en la obra de Bill, es el mismo que van Doesburg utilizaría en 1931) y el mismo año inicia sus labores docentes con los cursos de enseñanza sobre la forma, en la escuela de artes y oficios de Zurich.

El 38, dictará sus enseñanzas en el departamento de arquitectura de la escuela técnica de Darmstadt y un año después, concibe la exposición “die gute form” en Bale. 1950 es un año fundamental en la vida de Max Bill, una fecha marcada por la creación de la célebre Hochschule für Gestaltung de Ulm, de la que habría de ser fundador, arquitecto, primer rector y director de la sección de arquitectura. Luego nos referiremos en detalle a esta compleja situación que abarcará casi ocho años de su vida y que habría de finalizar abruptamente en 1957, en medio de una obscura y polémica situación de resonancia internacional. En 1951, había obtenido en la bienal de Sao Paulo el premio internacional de escultura; tras su agitada marcha de Ulm, vuelve a instalarse como arquitecto en Zurich. En 1964 se le confía como arquitecto en jefe, el departamento “Bildende Kunst” de la exposición nacional suiza de Lausana. Tres años después, profesor de “Hochschule für bildende Kunst” en Hamburgo. Diputado del parlamento federal suizo, miembro honorario del American Institute of Architects, etc. Reside normalmente en Zurich.

3) El panorama suizo

Antes de continuar, una pequeña referencia al panorama cultural suizo, cuya vitalidad, dentro de la tradición moderna, ofrece una imagen absolutamente divergente de la emanada de la célebre frase popularizada por Orson Welles en el tercer hombre. No podemos detenernos en este punto y vamos a limitarnos a una pequeña exposición de figuras emblemáticas. En el puro terreno artístico, entre artistas originarios, radicados o estrechamente conectados con el mundo helvético, surgirían los nombres de Paul Klee, Alberto Giacometti (nacido en Estampa en 1901, hijo del pintor suizo, Juan Giacometti), o Hans Arp, que fundaría allí en 1916, con Hugo Hall y Tristan Tzara, el movimiento dadaísta. Más recientemente, Zoltan Kemeny, etc. En el terreno arquitectónico, la historia de la arquitectura moderna está sembrada de nombres suizos. El primero, evidentemente, el de Le Corbusier pero no termina ahí la serie. Está el gran ingeniero Robert Maillart, el historiador Giedion, Karl Moser, Albert Sartoris, el futurista Mario Chiattone, y también, cosa frecuentemente olvidada, el mismo Hannes Meyer. A nivel de prestigio historiográfico, España, por ejemplo, no puede, ni de lejos, ofrecer un panorama similar. (menor dimensión ofrecen los hombres de la tercera y cuarta

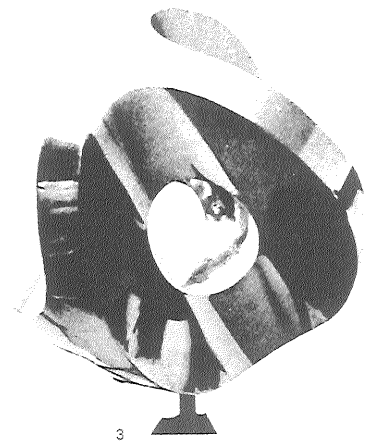
generación. Alfred Roth, Lean Tachumi, Saugey, etc.). El caso de Max Bill es algo muy distinto de un insólito producto en un país de relojeros.

4) La interpretación de Tomás Maldonado

Localizado así someramente el marco cronológico y geográfico de su gestión, arribamos al problema interpretativo. El caso de Bill es, en este sentido, bastante curioso. Artista de prestigio reconocido desde siempre, figura que pudiéramos denominar, “de éxito”, poseedor de una bibliografía internacional considerablemente vasta, su localización cultural no termina, en mi opinión, de esclarecerse de forma razonable. Más tarde, nos referiremos al plano de auto-observación personal con que Bill ha intentado hacer explícitas sus posiciones a lo largo de casi treinta años de trabajo. Los estudios críticos ajenos suelen quedar localizados en dos obras fundamentales, el texto de Margit Staber de 1971, y la vieja compilación de Tomás Maldonado, en realidad un breve prólogo de 7 páginas, editada poco tiempo antes de la gran crisis surgida entre ambos, que habría de determinar la marcha de Bill de la escuela de Ulm. El breve texto de Maldonado resulta, evidentemente muy interesante, pero al margen de su brevedad, suavemente reticente y de alguna forma, falto de elocuencia interpretativa. Parece un estudio, de alguna forma, escrito más pensando en lo que no se dice que en lo que se manifiesta. El resultado deviene algo protocolario. Los puntos fundamentales de esta exposición son los siguientes: Bill es una encarnación moderna del artista “total”, el creador que abraza la aventura completa de las artes visuales. Ante la opción, de carácter tan contemporáneo, de transcribir, por un lado, a) las posibilidades implícitas más constructivas del panorama de nuestros días, es decir la alternativa constructiva y en cierta forma optimista, y por otro, b) el gámbito nihilista, la documentación de la crisis de la sociedad moderna, el caos el pesimismo, la opción deliberadamente destructiva, Max Bill opta por la primera alternativa. Su optimismo crítico se distancia de las versiones más o menos beatíficas. “en nuestro siglo solamente la ceguera o la candidez, el desapego o la complicidad podrían explicar -nunca justificar- tal estado de espíritu”. Consciente de ello, su opción hace referencia a la exaltación estratégica de las posibilidades más elevadas con el instrumental de una “voluntad de coherencia... Un método integral para la interpretación y creación de los acontecimientos visuales... La “buena forma...”

5) El problema del “estilo”

El problema de esta metodología integral, de esta voluntad de coherencia, inevitablemente se relaciona con su traducción formal en una normativa lingüística, es decir un “estilo”. Para el profesor argentino, la evolución formal de alguna de las más significativas experiencias de la tradición moderna, refleja el fracaso de la pretendida voluntad antiestilística, revelando el carácter inevitable del “estilo”: “lo queramos o no, la voluntad de coherencia tiende a confundirse con la voluntad de estilo... Urge aclarar que el tipo de coherencia... Como trasunto de un concepto monista, cerrado, cristalizado de la vida cultural... No, es, ni mucho menos, el único posible... Nuevos modos de definir y realizar la coherencia han comenzado a abrirse camino...” Surgen, en el desarrollo histórico, los testimonios del Bauhaus y de De Stijl, gropius afirmará expresamente que “el propósito del Bauhaus no fue nunca propagar un estilo” pero, evidentemente, “...concluyó, a la



“Construcción” latón, 1937

larga, por ser víctima de un proceso de solidificación”. A más de 40 años vista, la existencia de un estilo “bauhaus”, es algo demasiado evidente. Se reseña la forma en que el pretendido a-estilismo de la década de los veinte, fue absorbido por las exigencias comerciales de la gran industria americana, dando origen a “un estilismo al servicio... De los designios menos escrupulosos de la política de ventas”.

Van Doesburg intentaba, desde De Stijl, algo similar, “la idea del estilo en cuanto anulación de los estilos”. Pero, realmente, la poética neoplástica, mucho más coherente y cerrada que el programa, conceptualmente algo informe, del bauhaus, no podía moverse en ese sentido. El mismo nombre oficial del grupo refleja esta situación: De stijl. (es curiosa la forma tan temprana con que, en España, Casto Fernández-Shaw -en la memoria de su célebre gasolinera- recogió este imposible ideal). El movimiento Neoplástico es, quizás, el más normativo y estilístico, preciso y canónico de todas las escuelas de la época heroica. Si se acepta la tesis de la imposibilidad de la voluntad a-estilística, el Relativo fracaso final de estas experiencias no puede, evidentemente, localizarse en su forma de desembocar en él. El estilo, de una u otra forma, era inevitable.

Su frustración histórica se explica, en cambio, por no haber logrado, a pesar de los propósitos en contrario, evadirse de la órbita de los antiguos modos de entender la coherencia y el estilo. En el fondo, se quería estatuir el estilo ‘definitivo’ del mundo moderno. Pero el mundo moderno no ha sabido ni querido favorecer esta posibilidad. Sus contradicciones, como de costumbre, lo rebasan: vive escindido entre sus anhelos de eternizar en un estilo el orden social existente y su necesidad de disolver y dispersar las formas que ese mismo orden social crea, entre tipificar e individualizar, entre estandarizar modelos y darles muerte prematuramente. Por un lado, la convertencia del ‘orden’, por otro, las exigencias también imposterables de la competencia y la hostilidad entre individuos, grupos, clases y naciones.

En medio de esta urdimbre desesperante de problemas -de ‘estilos a-estilísticos’ que prometen soluciones ‘definitivas’ pero que terminan siendo maneras; de estilos que el mundo moderno confiesa necesitar pero que rechaza-, algunos pocos creadores, aprovechando las experiencias acumuladas, desde 1910 hasta hoy, están logrando articular una nueva posición. Esta nueva posición, como ya lo hemos adelantado, propicia fundamentalmente un nuevo modo de entender la coherencia y el estilo.

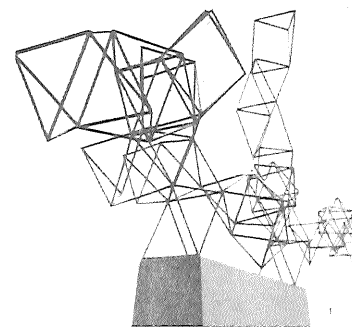
6) El estilo de Bill

Para Maldonado, la postura de Bill, queda encuadrada dentro de este marco renovado de la “nueva coherencia”. Del “nuevo estilo distanciado de dogmatismos, “abierto... Dialéctico... Plural...” En este sentido, se recuerdan las nociones de “soltura interna” de Ernest Kallai en 1937, la “frescura”, del malogrado Nowicki. ¿el viejo, viejísimo problema de las relaciones entre forma y función? El mismo Bill intentará precisar su punto de vista.

Se ha hecho evidente, en efecto -que no puede tratarse ya solamente de desarrollar la belleza a partir de la función, debemos exigir antes, que la belleza, yendo a la par de la función, sea ella misma un función... Definimos la forma como el resultado de la cooperación de la materia y de la función en vista de la belleza y la perfección... No es necesario cometer el error de creer que una forma, según esta

definición, pueda ser enteramente determinada por los solos datos de un problema.

En muchas ocasiones, Bill, a la hora de concebir la organización de esa forma, bordeará el viejo tema occidental del “tema con variaciones”, que la música del XVIII elevará a un nivel instrumental sin precedentes. En virtud de sus propias referencias internas, referencias que es necesario desvelar, esta forma se estructura en conformidad con su “ley de desarrollo”. Se citan, por ejemplo, las variaciones concebidas entre 1935-1938, como demostración de *...que un tema estructural si ha nacido cumpliendo una ley de desarrollo y no arbitrariamente admite una “multiplicidad infinita de posibilidades”*. Muy recientemente, en 1970, sus “instrucciones para la consideración de un cuadro”, desarrollado en torno a su obra “sistema con cinco centros de cuatro colores”, ejemplificarían brillantemente estas mismas ideas.



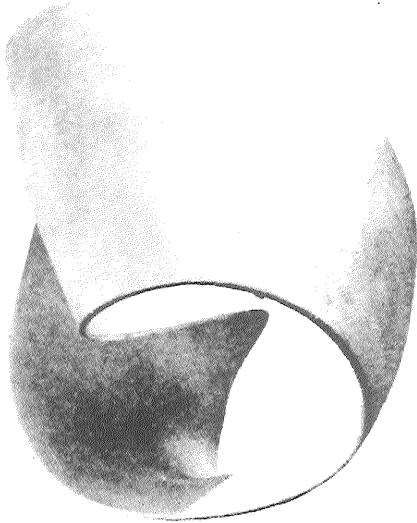
Construcción de 30 elementos iguales (1938-39)

7) Arte concreto

El “nom de guerre” de la posición de Bill, quedaría centrado, hacia 1963, en torno al apelativo de “arte concreto”, recogiendo” como sabemos, con un nuevo sentido, la terminología utilizada en el filo de los años treinta por Van Doesburg. El uso del vocablo parece que hace relación antinómica al denominado arte abstracto. Maldonado aclara el sentido que para Bill tiene este último término:

El arte abstracto, ha dicho recientemente Bill, es un arte de transición. Agreguemos que, como todos los procesos de transición, este se cumple por grados. Así, existe, en primer término, el arte abstracto que podía ser descrito como un tipo de cubismo más obstinado y consecuente, esto es, como una modalidad pictórica que, en última instancia, no ha podido evadirse de la órbita de problemas que el cubismo primitivo supo plantear en su época, con excepcional claridad y valentía: el reemplazo de la imagen clásica por otra derivada de la descomposición analítica de la naturaleza. Y, en segundo término, se da otro tipo de arte abstracto donde -debemos reconocerlo- esta descomposición analítica de la naturaleza resulta poco o nada discernible. El primer arte abstracto, pretende ser una crónica sublimada de la realidad. Frente a él, el mundo concreto:

- 1) No documenta la realidad -como el abstracto- sino que “crea” esa realidad..
- 2) Sus obras no son “sólo objetos” sino “hechos que ocurren, que fluyen... (el arte concreto).. Pone el acento sobre el carácter objetivo verificable”.
- 3) Sus elementos característicos son “la producción de campos de energía con la ayuda del color... Y... La creación de ciertos ritmos que no se podrían engendrar de otra manera...”, características que “la gran mayoría de las pinturas y esculturas llamadas hoy abstractas, sólo muestran de manera muy parcial.
- 4) Sus realidades “no nacen de lo abstracto ni de lo ficticio, no se valen de espejismos ni los fabrican...”.
- 5) El desarrollo de su metodología comienza con la imagen-idea y finaliza con la imagen objeto.
- 6) Lo concreto “es lo que existe en la realidad, lo que no es solo pensado, lo que no es sólo concepto”.



"Cinta sin fin" yeso (1935-7)

- 7) Es "la expresión pura en forma y ley".
- 8) Propugna completar la consuetudinaria tradicional función científica como método regulador del proceso artístico, con la nueva dimensión provocadora de elementos suscitadores de inéditas temáticas, renovados polos de inspiración... etc. etc.

8) La tesis de Staber

La visión de Maldonado es aguda pero reticente, desprovista de todo fuego interpretativo, las reservas implícitas en su exposición -que acabarían estallando poco después de la edición de su breve estudio y conferirían al trabajo un curioso sabor de inoportunidad- privan de elocuencia a su discurso. Hay algo triste, cansado, indudablemente agudo pero privado de entusiasmo en la difícil prosa del profesor argentino. El caso de Margit Staber es distinto. Estamos aquí ante una interpretación, de alguna forma incondicional pero evidentemente afónica. El campo de actividad predominante en Bill es ahora la *ambientación con evasiones intermitentes hacia las artes liberales -pintura y plástica- pero con punto fijo en la arquitectura*. La actitud de Bill transcribe la vinculación de teoría y práctica el desdoblamiento del talento -y el talante- intelectual, analítico y creador. Su metodología tiende hacia una *racionalización del proceso de realización... La estética de lo racional... La insistencia de Bill en las componentes racionantes de la realización, muchas veces mal interpretadas, tiene precisamente por objeto, salvaguardar la libertad creadora para que ni el lastre de lo alcanzable con medidas y guarismos venga a agregarse ni la nebulosa del sentimiento difumine los contornos... Se opone rigurosamente a la opinión de que una obra que requiere intuición, incluya la libertad de sustraerse a un control razonable...* En el artista suizo se plantean una serie de tomas importantes de posición: a) la función artística no se identifica con la de la función práctica. b) sin embargo, la plástica constituye un determinado campo de investigación de la más concreta indagación artística, c) las experiencias plásticas constituyen, a su vez, un campo de pruebas para la "labor práctica de ambientación". El mismo Bill establece el nexo en 1949: *...el misterio de la problemática matemática, lo inexplicable del espacio, la lejanía o proximidad de lo infinito, la sorpresa de un espacio que empieza por un lado y que termina por el otro lado, que es al mismo tiempo el mismo, en una forma modificada; la limitación sin límite fijo, la variedad, que a pesar de todo, forma una unidad; la uniformidad que por la presencia de un solo acento de fuerza se modifica; el campo de fuerzas que se compone de variables; las paralelas que se cortan y el infinito que vuelve en sí mismo como presencia y al lado nuevamente el cuadrado en toda su solidez; la recta que no enturbia ninguna relatividad y la curva que forma en cada punto una recta, etc., todas estas cosas, que al parecer nada tiene que ver con las necesidades diarias de los hombres, son a pesar de ello de la máxima importancia. Las fuerzas que manipulamos son las fuerzas básicas, en que se basa cualquier orden humano, que están contenidas en cualquier orden reconocible por nosotros.* Y Kurt Marti, en el texto de 1958, con motivo de los 50 años de Bill: *El juego de libre meditación y experimentación de las fuerzas espirituales sigue siendo la base de la cual solamente pueden surgir siempre soluciones nuevas y susceptibles de un desarrollo práctico. Por eso, "los objetos para el uso espiritual" seguirán siendo una condición previa de cualquier producción de "objetos para el*

uso práctico...

9) Las conferencias de 1948

Diez años antes, en una conferencia pronunciada en la asociación general suiza, "belleza por función y como función", Bill examinaba la relación diseño industrial-belleza: *los bienes de consumo en masa debían presentarse de tal modo que no sólo surgiera una relativa belleza de sus funciones, sino que esta belleza se convirtiera ella misma en función. Los bienes de consumo en masa serán, en el futuro, la medida del nivel cultural de un país- -se entiende que los mismos abarcan para Bill "la cuchara hasta la ciudad"- el postulado va más lejos: "pero las posibilidades culturales pueden desarrollarse solamente si se dispone de un personal adecuado que formara estos productos industriales y por eso habría que formar tales diseñadores... A este respecto, se debería dar una importancia mucho mayor a la formación de la personalidad. Porque es evidente que los realizadores de los productos industriales, aparte de su amplio bagaje de conocimientos, deben ser también auténticos artistas y estar inmunizados contra la idea de que el pintar cuadros o hacer esculturas es mucho más importante o valioso que la fabricación de buenos útiles.*

10) Productos y Design

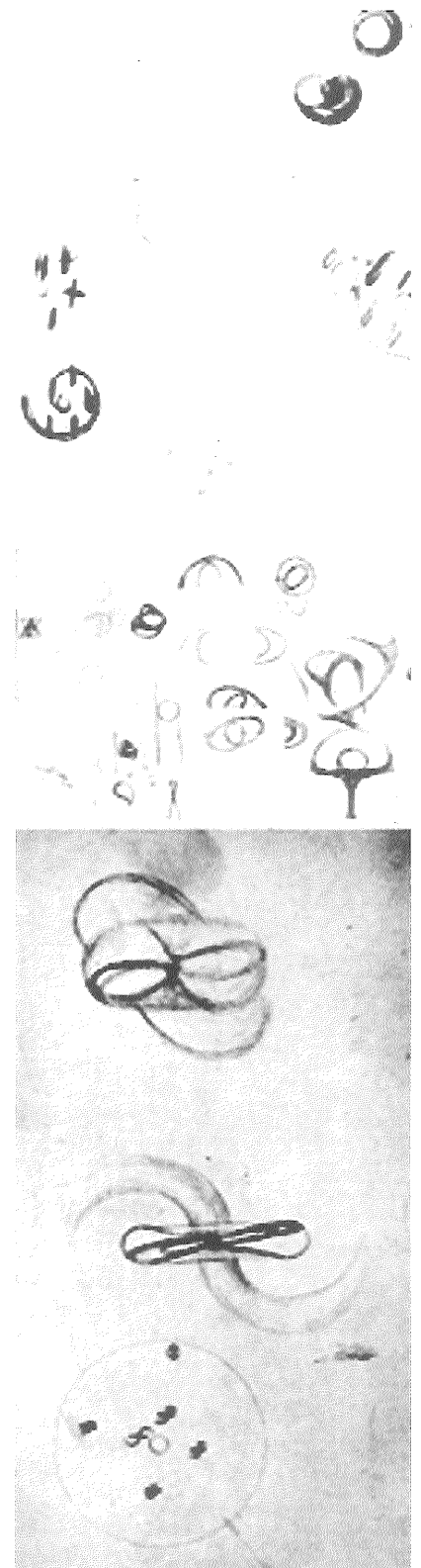
Staber precisa, por otro lado, la diversificación teórica entre la "realización de Productos" y el "design", la "conformación". Bill "combate vehementemente la conformación cuando se trata de la realización de bienes de consumo permanentes. Incluye en los mismos la arquitectura. Rechaza la propagación del "design" (diseño) como medio para el desgaste, el desuso por anticuado, so pretexto que esto es necesario para mantener el equilibrio entre la producción y la venta.

los excesos de poder productivo y adquisitivo, podrían y deberían emplearse para la subsanación de las deficiencias en nuestro medio ambiente, que sea el saneamiento de la situación de tráfico o de las instituciones culturales. De lo contrario sólo quedaría un "caos bien ordenado", en el cual la vida humana es imposible. Esto no quiere decir que Bill busque una fórmula unificada de la vida, todo lo contrario, pero está convencido de que sólo a base de una producción standard impecable "desde la cuchara hasta la ciudad" puede desarrollarse, prosperar y tener sentido la personalidad y la vida individual.

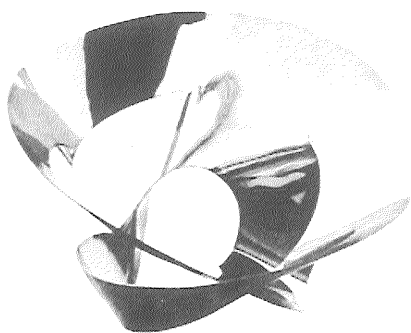
Al margen de alguna observación, en tono a la conexión entre Bill y Duchamp. Como interesados más en el procedimiento que en los resultados (*nos ocupamos sólo de lo que está en marcha, no de lo que está terminado y permanente...*), en las "ideas directrices de uso general", su limitada producción (como resultado de la minuciosidad metodológica, elaboración cuidada... etc.), el resto del estudio tiene un interés muy limitado.

En otro lugar haremos referencia a la óptica autointerpretativa del propio Bill. Al margen del problema representado por esta aproximación personal, diríamos que el caso Max Bill permanece indescifrado.

Dentro del pensamiento contemporáneo, las intuiciones más penetrantes en torno a la obra de Bill -en mi opinión, evidentemente- surgirán de las observaciones ocasionales, colaterales, que podríamos ir espigando en los trabajos. Respectivamente tan diversos, de figuras tan distanciadas como Max Bense y Jorge Oteiza. En este sentido, creo que la dualidad interpretativa Oteiza-Bense,



Bocetos para una "construcción con 7 anillos circulares", 1937



"Construcción partiendo de dos anillos circulares" cobre (1947-8)

pease a su carácter episódico, fragmentario -en relación con este tema- deviene increíblemente más provocadora que lo que hemos podido concretar en la aportación Maldonado-Staber. Intentaremos ir completando, desde nuestro punto de vista, esta angulación, a lo largo de una serie de planos de observación.

11) La angulación de Bense

La proclividad de la actuación de Bill en torno al diseño industrial, nos lleva inmediatamente a la concreta consideración de la relación entre arte y técnica, interrogante significativo dentro de una sociedad contemporánea en tantos aspectos determinada por el campo de la técnica. La óptica de Max Bense destaca la interrelación de los conocidos modos: necesidad, realidad y posibilidad... como uno de los hechos firmes y esenciales de la teoría del ser... La creación de la belleza, como otro modo más, reservado al ser del arte, no vulnera la relación existente entre las modalidades... Cuadros y poemas...

Superan las realidades en virtud de los cuales ellas son, es decir que son algo más que ellas... (y) ... Hablamos de la correalidad de las obras de arte y de la correalidad de los objetos, designaremos el modo de ser de las obras de arte... Con la expresión correalidad.... Para este pensador, la divergencia establecida entre arte y técnica debe radicarse en la estructura de los modos. En la forma técnica, los elementos se localizarán en el lugar preciso, el lugar en donde cada uno de ellos manifiesta su función. No tienen sentido como elemento aislado, autónomo. No existen sino que funcionan. Su "correalidad" es necesaria, frente al carácter, independiente -que existe y no funciona en el sentido antedicho- del objeto artístico. Sin embargo, resulta evidente que esta omnipresencia contemporánea de la esfera técnica unida a la dificultad en independizar situaciones determinadas, dificultad emanada de la creciente densidad que se verifica en las sociedades humanas... Han confundido los confines entre arte y técnica...

(muy recientemente, Tomás Maldonado en *La speranza progettuale* -1970- se ha referido a Bense de una forma muy penetrante, y en donde, de cualquier manera, es perceptible la velada alusión indirecta al propio Bill:

El filósofo alemán M. Bense fue uno de los primeros, en la Europa de la segunda postguerra, que trataron de utilizar los conceptos semióticos de Morris para analizar no sólo las estructuras de las obras de arte, sino también de los productos industriales. M. Bense, aesthetica 1, deutsche verlag-anstalt, stuttgart, 1954 (vers. Cast.: estética, traducción de alberto bixio, nueva visión, buenos aires, 1960). Id., aesthetica II, aesthetische information, agis verlag, krefeld, 1956: id., aesthetica III, aesthetik und zivilisation, Agis Verlag, Krefeld, 1958: id., aesthetica IV, programmierung des schönen, Agis Verlag, Krefeld, 1960. El intento de Bense de elaborar una estética construida tanto sobre la base de la semiótica como de la teoría de la información, aunque fecundo en muchos aspectos, no ha conducido a resultados positivos respecto al problema que discutimos aquí. La mayor dificultad reside en la pertinaz actitud de Bense de no querer romperlo con la tradición de la estética idealista alemana y de continuar operando con la noción de belleza, hecho que resulta particularmente inexplicable para quien, como Bense, se remite tan a menudo al pensamiento de c. S. Peirce. El gran solitario de Mildford escribía: "la estética ha sido obstaculizada por el hecho de haber sido definida como teoría de la belleza" (Collected Papers of Charles Sanders Peirce, edición al cuida-

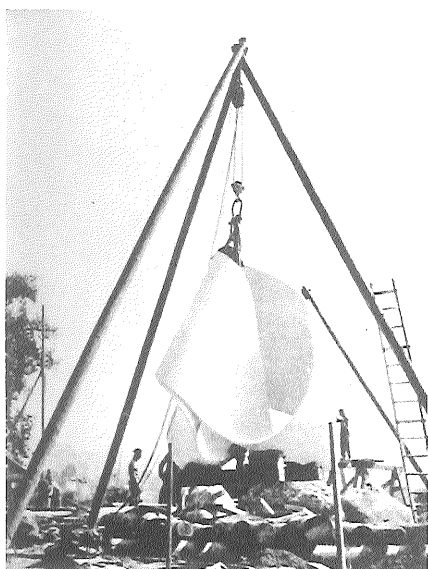
do de C. Hartshorne y P. Weiss, *the Belknap Press of Harvard University Press*, II, Cambridge (Mass), 1960, p. 117). El otro factor, que ejerció influencia negativa en la promisorio interpretación de Bense, estuvo dado por el hecho de que su deseo de “matematizar la belleza” lo condujo a un cierto neopitagorismo, a algo similar a una académica “*Kompositionslehre*” y “*Proportionslehre*” presentada ahora a la luz de los conceptos semiótico-informativos y realizado con la ayuda de las computadoras. Esta tendencia asumió características francamente regresivas en sus discípulos y acólitos.

12) Técnica y belleza

Se cita la referencia de Bill, referencia surgida en su obra forma, en donde se alude a la “perfección” de los productos industriales, perfección que, por otro lado, no es exclusiva del mundo técnico sino que puede igualmente referenciar a la forma artística. Perfección del fin y perfección de la belleza. En aquel extremo, la correspondencia, de la técnica al *tipo estoico de la determinación incondicional*, en este, *el tipo epicúreo de la libertad*, términos correspondientes de la antinomia necesario-contingente. Para Bense, Max Bill instaure un nuevo concepto técnico y estético de formas basado, precisamente, en la relación entre este par de familias conceptuales, relación que, en ocasiones, puede llegar a la aproximación e incluso a la coincidencia de las respectivas perfecciones finalista y estética. Para Bill, la identidad caracteriza la situación del ser en los productos industriales. Añade Bense que sería lícito completar conceptos tan clásicos como lo bello artístico y lo bello natural con la expresión lo “bello técnico”. Este caudal de observaciones desborda, sin embargo, tanto el plano de conocimiento propuesto por Bense, como el de la reconocida vinculación de Bill hacia el plano del diseño industrial. En su misma obra artística se produce una suerte de extrapolación en sentido inverso al descrito en “forma”. Porque la misma obra, estrictamente artística, de Bill participa de una curiosa atmósfera de ajuste, exactitud farmacéutica, fríamente aséptica, implacable, como emanada de un extraño temperamento de relojero espiritual. (Algunas veces, la misma elaboración de sus cuadros tiene algo de proceso técnico de fabricación de una sensible maquinaria de precisión. Igualmente es de destacar la forma en que algunas de sus premisas tipográficas, quedan recogidas -a un nivel muy degradado, preciso es decirlo- en las publicaciones propagandísticas de los grandes laboratorios suizos).

13) Las relaciones

Otras observaciones de Bense girarán en torno, a las célebres “seis líneas de igual longitud” de 1947, y a una frase en torno al “punto rojo”. La obra del 47 establece, efectivamente, su conexión con Hans Arp, -conexión por otra parte fácil de detectar en la obra de Bill- como con numerosos planteamientos de la fase “post-Stijl” de George Vantongerloo -mencionar las relaciones entre el suizo y el escultor belga, constituye prácticamente un pleonismo. El ejemplo aducido con sus “curvas y horizontales en el espacio” de 1938-, el razonamiento gira en torno a considerar la residencia de la belleza -en Hogarth como en Bill- no en la calidad intrínseca de los elementos en sí mismos -particularidades sistemáticas, ecuaciones, aspectos métricos, etc.- sino en sus relaciones sobre el plano, en la *ordenación sobre la superficie, en la diferente intensidad en virtud de la cual es percepti-*



"Continuidad" yeso armado con revoque de cal y pintado al óleo (1947)

ble. En las relaciones tipológicas que estas líneas crean. Y los textos de arp...*Líneas que sondan en profundidades sin fondo... Líneas serias... Sonrientes... Candentes...* La frase concreta sobre el punto rojo alude a esta misma localización del problema en torno a las "relaciones": *el punto rojo... En el lienzo blanco... Únicamente expresa una realidad artística en virtud de su relación con la superficie... Se trata de la concreción de un pensamiento abstracto, es decir, de arte concreto...* La afirmación del pensamiento abstracto se manifiesta como relación sintáctica entre signos y la relación del punto rojo y su ámbito superficial es una relación sintáctica, la representación de un pensamiento *que deja invariable el contenido lógico*, su realidad estética queda así entendida predominantemente como relación y su modo de ser, se manifiesta en ella más que en las "cosas". Podría así establecerse la serie, concreción -representación de un pensamiento -forma de expresión- relación con la superficie a través de signos desprovistos de significación. De ahí, se infiere, la conexión de esta experiencia con la lógica moderna. Desde otro punto de vista -por un lado, la "imitación" se remite a la comunicación y por otro, la "abstracción" a la "expresión". El primer campo queda vinculado a la literatura y a la física, el segundo, a la matemática y a la metafísica, etc.- surgirán también "los modos de pensar matemáticos en el arte de nuestro tiempo".

14) Divergencias en el lenguaje

Realmente, no sé bien hasta qué punto, algunas de las ideas anteriores emanan directamente de Bill o son un resultado predominante de una profunda reelaboración del propio Max Bense, amigo del artista y profesor de Ulm. Los textos conocidos de Bill no resultan inmediatamente adscribibles a esta riqueza y profundidad interpretativa que sugiere Bense. ¿Problemas de lenguaje? Podría ser. El idioma manejado por Bill tiene algo en común con su enfoque tipográfico, claro, preciso, demasiado nítido y recortado, concebido todo en minúsculas... Leer a Bill después de navegar entre las espectrales notas autobiográficas de Georges Vantongerloo constituye, evidentemente, un contraste estimulante, pero si lo situamos, por ejemplo, al lado de la prosa de Oteiza se nos revela de nuevo la componente aséptica -y afónica de este caso- que limita su campo de actuación. Bense mismo ha tocado el tema con elocuencia pero sin referirse concretamente a este artista. Si quisiéramos rastrear los precedentes de esta actitud, podríamos centrarlos en el momento de diferenciación entre la prosa literaria y la prosa científica y conceptual, diferencia surgida en torno al momento barroco encarnado en los nombres de Descartes o Leibnitz. Bill, al final de la cadena, trata estos temas con una curiosa voluntad de deliberada frialdad, objetiva, lúcida, anti-entusiástica, que, desgraciadamente- por lo menos desde mi punto de vista- se traduce, muchas veces, en un cierto prosaismo interpretativo. No podemos detenernos en este punto, simplemente aducir, a un nivel elevadísimo, las divergencias lingüísticas planteadas por Bense, entre el estilo cartesiano y el caso de Heidegger:

presupongo pues que todo lo que veo es falso; creo que nunca existió nada de lo que la engañosa memoria suscitó en mi... ¿qué soy pues? ¡Una cosa pensante! Y ¿qué significa eso? Pues una cosa que piensa, comprende, afirma, niega, quiere y no quiere...

Aquí el estilo evidentemente reposa en el verbo, el mundo conceptual se simultanea con el artístico. El testimonio contrario:

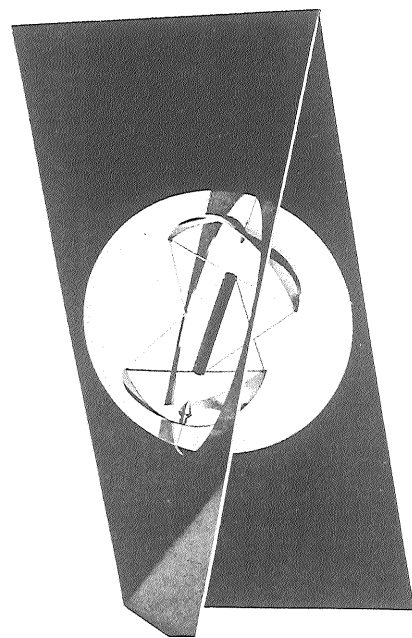
el cántaro existe como cosa, el cántaro es cántaro como cosa. Pero ¿cómo existe la cosa? La cosa "cosea", el "cosear" reúne... etc.

Aquí el estilo descansa en el sujeto, la coincidencia entre concepto y arte se centra en la forma obsesiva y tenaz en que el sustantivo diluye el carácter fluyente del discurso cartesiano. El estilo de Bill, carece de cualquiera de estos dos alienos contradictorios. En este sentido, su comparación con Oteiza es tan ilustrativa desde otro punto de vista - como la planteada por la dualidad Descartes-Heidegger; Oteiza es quizás el artista contemporáneo más dotado de auténtico, elocuente, temperamento auto interpretativo (más tarde contraponaremos sus respectivos textos en torno a un tema común: el monumento al preso político); su precedente vendría a ser la plataforma lingüística suministrada por Federico Nietzsche. Max Bense se ha referido a él con una cierta atención:

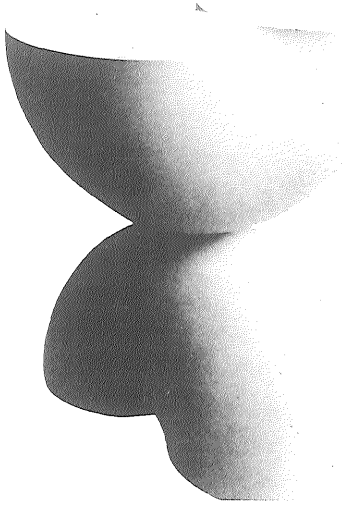
Ahora bien, en la historia de nuestra filosofía hay un autor que ha hecho posible pensar en el lenguaje de la poesía y extender la reflexión filosófica, manera nueva y capciosa, a un cuerpo del lenguaje que concilia imagen y concepto. Me refiero a Nietzsche. Este filósofo descubrió el efecto sensible abstracción, hizo intercambiables concepto y palabra, conclusión y metáfora, y por fin encontró el eslabón con cuya ayuda puede enlazarse el estilo existencial con el estilo deductivo. De esta suerte, en su filosofía manifiestanse al propio tiempo teoremas y estados de ánimo, cuya proximidad hace que se fundan formas poéticas y filosóficas. "nuestro pensamiento debería tener la fragancia vigoroso de un trigal en las tardes de verano". Escribió Nietzsche. Pero no es en el Zarathustra, como pudiera creerse, donde se manifiesta este carácter del pensar, sino precisamente en el lenguaje ajeno al Zarathustra, en el lenguaje ajeno al gran estilo fundado en las construcciones relativas y de participio, estilo en el cual se proclama y predica pero no se piensa. Esa amalgama de los medios se manifiesta más bien en el lenguaje de los famosos libros de aforismos, en human, demasiado humano, en aurora, en la gaya ciencia y en ecce homo. "...veo como sus ojos se esparcen por un amplio, blanquecino mar, por encima de las rocas de la costa, sobre las que cae el sol, mientras que animales grandes y pequeños juegan a su luz, seguros y tranquilos como esa luz y esos mismos ojos. Tal felicidad sólo pudo alcanzarla un ser en permanente sufriamiento: la felicidad en unos ojos ante los cuales el mar de la existencia queda acallado y sereno, la felicidad de unos ojos que ya nunca pueden cansarse de contemplar, la superficie de ese mar y su delicada, abigarrada y temblorosa epidermis: nunca hubo antes semejante modestia del placer". Esto escribe Nietzsche en la gaya ciencia sobre Epicuro, y lo que él pensó en estas imágenes sensibles es esa resignación de un mundo que venera el juego de lo contingente y de la materia.

15) Comunicación visual

Algunas de las observaciones anteriores nos conducirán de la mano hacia una de las arcas batidas por el temperamento de Bill, una de las más significativas del mundo contemporáneo, el amplio, amplísimo campo de la comunicación visual en sus decantaciones concretas de la tipografía, la propaganda, el anuncio, etc... En este sentido, las sugerencias emanadas por su aventura resultan prácticamente inagotables. Definido como artista "total", "homo universalis" de nuestra época, lógicamente, su estrecha conexión con muchos de los problemas y situaciones culturales contemporáneas más significativas es de amplitud realmente desbor-



"Construcción" latón, 1938



*Construcción desde una corona,
1942-44*

dante. Este problema de la comunicación es uno de los más significativos y que requiere lógicamente un tratamiento algo más cuidado y detenido que el vertiginoso recordatorio de Marjit Staber. Los problemas englobados dentro de la expresión “comunicación visual”, son lógicamente amplísimos. Es muy conocida la fórmula de “civilización de la imagen- como adscrita inevitablemente a nuestra época, aunque, una vez más, quizás debiéramos hacer referencia al mundo barroco como inevitable prolegómeno de una situación semejante. Se ha señalado que la transformación cultural de nuestro entorno, en gran manera establece una relación de dependencia con esta actividad. Las definiciones son numerosas. Alguna publicación española -cau- ha intentado una exposición del tema desde muy diversos puntos de vista: v. G. Comunicación visual: todo aquello que desde el punto de vista de las emisiones solicite la recepción perceptiva por los órganos visuales de un sujeto; toda transmisión realizada a través de la imagen, etc. El hecho irreversible de esta cultura de la imagen, coexiste con su carácter extraordinariamente manipulable y de absorción más acrítica. Diseño o representación gráfica: transcripción de información a través de un sistema gráfico de signos en forma codificable; apartado de la comunicación visual encargado de estudiar, dominar, usar, los datos técnicos perceptivos que conduzcan a esta comunicación a sus plenos logros; codificación en un lenguaje visual una información para cuya comprensión no se necesite traducirla a fórmulas literarias, etc...

A un nivel ya muy concreto, el mundo gráfico se fragmenta inicialmente en dos subsistemas: uno, el publicitario (que, para el referido estudio, diluye cualquier función cultural colectiva: “a mayor acriticismo, mayor eficacia”) y el de la “edición”, algo más liberado de estas características.

16) Orígenes tipográficos

La concreta posición de Bill constituye un capítulo muy determinado y concreto dentro del proceso tipográfico de la tradición moderna, el momento post-racionalista en gran parte derivado de la “nueva tipografía”. Pero vayamos algo más atrás. El punto de partida reconocido suele localizarse insistentemente en los carteles de Toulouse Lautrec (con lo que, inevitablemente, el fenómeno cultural de índole más general, haría referencia al Art Nouveau y al “decadentismo”). En 1891, surge su primer cartel para el Moulin Rouge y en 1893, su obra maestra. La Jane Avril del jardín de París, en donde el monstruoso primer término de la mano del contrabajo, casi concebido como un monstruoso vegetal, corrobora el acento modernista, que en las manos del Bonnard de la Revue Blanche, quedaría traducida en un magistral, delicada utilización de superficies blancas y grises (el paralelo español, girará, en este caso, en torno a los testimonios de un Rusiñol en sus ilustraciones para Maeterlinck o el Ramón Casas del Anís del Mono).

17) la profecía del maquillaje

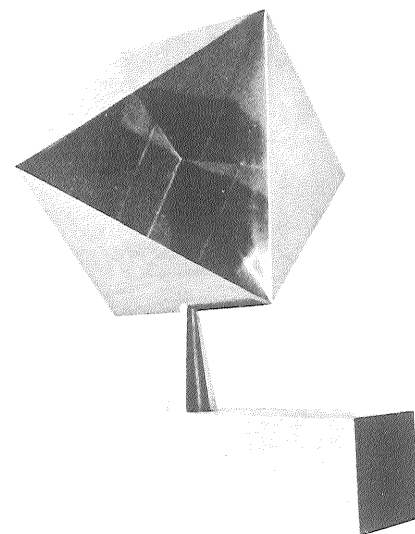
El análisis de Bense, parte también de los carteles de Toulouse Lautrec. Su estudio del mundo de los anuncios se inicia con una curiosa asociación entre los móviles de Calder y el “make-up” vinculación sugerida por un texto escrito en 1927 por Blaise Cendrars con motivo de unos anuncios de Cassandre.

El “make-up” provoca un *eco proveniente del futuro, una profecía de posible belleza... La belleza real del mobile presenta la belleza posible que el make up pro-*

fetiza... La presentación misma se convierte en ademán estético...

18) Interpretación de la mercancía

Desde este punto de vista, en el anuncio, el interés mercantil se suscita a través de un estímulo estético, provocando una coexistencia de arte y mercadería fundada en la disolución de las “diferencias ontológicas” existentes entre el make-up y el mobile. Estas mercaderías reproducen *todos los elementos existenciales y todas las categorías de la existencia humana*, y su expresión *se ha de entender como algo que puede consumirse, gastarse, perecer... que, significa miseria, destrucción, fugacidad...* Frente al selectivo optimismo del mensaje de Toulouse Lautrec se contrapone la desilusión de Carl Kraus en 1910, para el que el ser de la mercancía se revela como *cosa falsa... llena de sutileza metafísica*, el ser que habría de manifestarse tanto en el Estilo plástico como en el literario de la publicidad. Su característica fundamental. El hecho de ser “ofrecida”, acto de ofrecimiento que incrementa “la importancia de la presentación... La mercadería que se presenta en este mundo de anuncios, solo aparentemente pertenece a un mundo de objetos... Precisamente, los anuncios muestran la mercadería como objeto interpretado, no como objeto determinado...” (en el mundo de la literatura, el paralelo de este “mostrar” el acontecimiento en una superficie, se localizará en la situación del acontecimiento en el “sustantivo”. Podríamos también hacer, de nuevo, referencia a la relación establecida anteriormente, dentro del plano del diseño industrial, entre los tipos estoico-determinación incondicional y epicúreo-libertad como adecuada, en la óptica de Bense, al plano del cartel de propaganda).

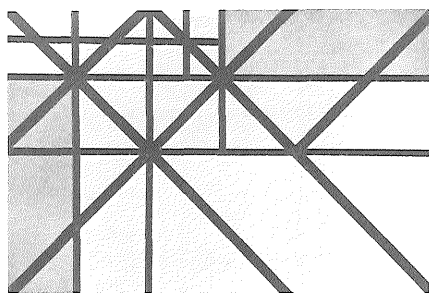


*“Construcción con y en un cubo”
latón (1944-46)*

19) La nueva tipografía

El precedente más claro de la concreta actitud sintáctica de Max Bill ante estas cuestiones, suele localizarse en la tipografía del bauhaus. En realidad, el problema es algo más complejo. De hecho, puede hablarse de tres nombres fundamentales, el Lissitzky, Moholy Nagy y Theo Van Doesburg (éste último se encargaría de protagonizar su adopción de la nueva tipografía, en el cambio de formato de la revista de stijl, diluyendo los inevitables residuos modernistas de la primera fase de la publicación). Como pioneros de esta orientación, podrían ser considerados Marinetti, Wyndham Lewis en su trabajo de 1914 para Blast y el fotógrafo dadaísta John Hartfield, cuyos trabajos aparecían hacia 1917 en la revista Neve Jugend, editada por Helmut Hersfeld. Alrededor de 1920-21, estos elementos dispuestos se fusionan y llegan al bauhaus en 1923, de manos de Moholy Nagy.

La teoría de las formas, tipografía y publicidad se encontraban ya en el curso preliminar, a cargo de Jost Schmidt Schmidt desde 1925. Los talleres de tipografía, publicidad y montaje de exposiciones se dirigieron del 25 al 28 por Bayer y del 28 al 32 por Schmidt. Propiamente, la sección de publicidad se instaura en 1930. Vemos que Max Bill tuvo muchas ocasiones de entrar en contacto con este despertar de la renovación tipográfica... Moholy Nagy se refería a ella como un medio de comunicación en el que el acento predominante debe quedar centrado en la claridad, la capacidad de lectura por encima de todo apriorismo estético, etc. Para Herbert Bayer, esta nueva imagen, “tipografía del porvenir”, utilizará “en aras de la economía”, solamente las minúsculas, etc. etc. Sería curioso intentar



"Horizontal-vertical-diagonal-ritmos"
óleo sobre tela (1943)

reseñar los puntos derivados de estas enunciaciones que se perpetúan más o menos elaboradas en la óptica de Bill. Por otra parte, y como ya señalamos en nuestro trabajo sobre Vantongerloo, la influencia, más o menos encubierta, de Moholy Nagy sobre muchos de los creadores de este siglo (incluido el gran escultor belga) ha sido bastante más decisiva que lo que suele reconocerse, más o menos oficialmente. Sin embargo, la poética de Moholy está prendida de acentos más dinámicos, hirientes, que la de Bill. Merece la pena, en este sentido, citar algunas frases de la opinión de Oteiza, en donde se interpreta a Moholy como *fundador del diseño mecánico y de un lenguaje audiovisual estimulante y transformador de la vida diaria... El lector ya sabe que está viviendo en su misma ciudad este tipo de transformación diaria, este aturdimiento germánico que solamente una sociedad-rebaño, es capaz de aguantar... El simple parpadeo luminoso de un anuncio publicitario en la calle es una falta grave en la estimación de una sensibilidad en la ciudad, una forma grosera e irritante de comunicación. Revela el viejo repertorio ideológico en que se incomunica a un hombre de los demás y de la propia y personal conciencia...* La posición cultural representada por la tipografía de Bill como quintaesencia y corolario post-bélico de este sendero iniciado por la "nueva tipografía" mantiene sus niveles de gran audiencia aproximadamente hasta el auge de la imagen pop-art, que representaría el problema de la comunicación visual desde posiciones sintácticamente antinómicas, la posición que podemos conocer -como arquitectos- de manos de la controlada elocuencia de Roberto Venturi. Pero este es otro problema.

20) Horno typographicus

Si nos hemos detenido con una cierta amplitud en este apartado, es por considerar a Max Bill como una suerte de encarnación artística no sólo del "horno universalis" sino también del "horno typographicus" mac-luhaniano, como creador epigonal inmerso dentro de la célebre constelación cultural de la galaxia de Gutenberg, un creador determinado por el tipo de conciencia "lineal" y en donde podría, parcialmente, rastrearse toda la vasta serie de parámetros que acostumbra a asociarse con esta determinada ambientación cultural, es decir uniformidad, deducción, capacidad repetitiva, segmentación, abstracción, etc. Sabemos que Bill intenta sondear las fuentes de la nueva temática en determinados aspectos del "medio eléctrico", pero este además no consigue, en líneas generales, transcender el sentido "lineal" de sus afanes. El medio eléctrico es, exactamente, un nuevo campo de atención, no una renovada actitud espiritual —*inclusiva, intuitiva, mosaical...*— en términos de Mac Luhan. (como más tarde veremos, la intuición juega un papel importante en la obra de Bill. Ahora no estamos hablando de eso. La capacidad intuitiva se organiza mentalmente de muy diversa manera en el seno de la sociedad tribal por un lado, o en las trayectorias operativas de los 'hombres tipográficos', por otro). Hasta cierto punto su falta de sentido chtonico, su eminente artificialidad, civilizada, próximo al despliegue constante de un obsesivo gámbito de ajedrez, podría conectarse, desde este punto de vista, precisamente con esta deliberada renuncia de los medios espirituales del mundo primitivo. Pese a las críticas constantes desplegadas en torno a la tesis del profesor canadiense, hay ocasiones en que su aplicación ante determinados problemas, deviene inevitablemente provocadora a nivel interpretativo. El caso de la obra de

Max Bill es una de ellas. A fin de poder disponer de un conocimiento más amplio de esta angulación que juzgamos fundamental a la hora de intentar comprender en profundidad esta trayectoria personal y no repetir nuestra exposición sobre el tema tal y como fue ya enunciada en 1967, vamos a examinar algo más detenidamente la tesis de Mac-Luhan en torno a la “conciencia lineal” tal y como la expone precisamente uno de sus críticos más negativos, Jonathan Miller:

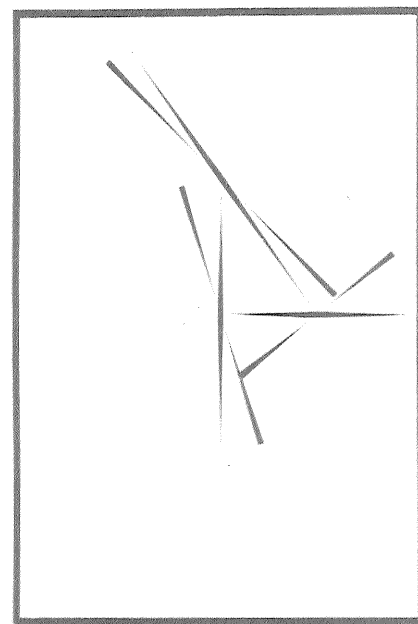
21) Conciencia lineal

El hombre primitivo, que se apoya casi totalmente en los intercambios orales, vive bajo un rico encantamiento imaginativo, con su mente galvanizada a lo largo y a lo ancho de su repertorio sensorial. Según Mcluhan, el invento de la escritura violó esta sagrada multiplicidad y obligó al hombre a recurrir a la vista a expensas de todos los demás canales sensoriales. Usando una metáfora de la que Mcluhan no se sirve, el mensaje transmitido por un manuscrito es como una melodía sinfónica de un violín aislada, ya que la misma idea expresada en palabras habladas bosqueja la condición de la partida orquestal completa.

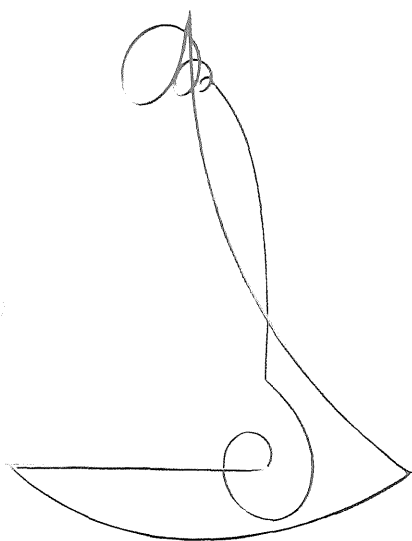
El empobrecimiento procurado por el desarrollo de la escritura vino a alcanzar su grado máximo el momento mismo en que la escritura quedó fijada mecanizada por la imprenta. La fácil lectura de los tipos hizo posible que el ojo volase a lo largo de la “macadaminada” superficie de un texto, aprehendiendo, con sólo una rápida ojeada, nociones que hubiesen podido modularse y matizarse mejor de haber surgido en forma de discurso improvisado. Mcluhan subraya asimismo la regularidad lineal de la página impresa, y pretende que nuestro largo sometimiento a este tipo de manifestaciones nos lleva a aceptar ideas siempre que estas obedezcan a unos determinados modelos lógicos. De ahí que el hombre Gutenberg sea, en opinión de Mcluhan, explícito, lógico y literal, al someterse a sí mismo a una estricta disciplina por medio de un texto estrechamente ordenado ha cerrado su mente a expresiones imaginativas de más amplias posibilidades.

Mcluhan, señala también que, la uniformidad visual de la imprenta, constituye un modelo primitivo de tecnología industrial, y afirma que sumergiéndose en una información que ha seguido este proceso nos hemos condicionado, sin darnos cuenta, a aceptar -sin consciencia de ello- la deshumanizante tiranía de la vida mecánica. El hombre que vive en y a través de la imprenta se somete sin protesta a los horarios, a los catálogos de pesos y medidas, a la instrucción formal, y a todos los demás imperativos racionalizados de la vida moderna. El hombre Gutenberg es puntual, productivo y prudente; y como, por otra parte, recibe buena parte de sus conocimientos sin necesidad de enfrentarse al origen humano individual, su sentido de comunidad espiritual ha ido disminuyendo incluso paralelamente el aumento de su maestría técnica. En otras palabras, Mcluhan asume la postura de un budista sofisticado, que no se distingue de los maquinoclastas que le precedieron sino por su particular indicación de que el descubrimiento de la imprenta, ha sido el pecado original del que han ido derivándose todas las demás miserias de la civilización industrial.

Si relacionáramos esta “linealidad” sostenida de la obra de Bill, con su concreta enunciación absolutamente anti-nihilista, anti-contestataria o destructiva, con su afirmativo optimismo en las posibilidades culturales de nuestra época, surge inmediata, demasiado inmediatamente, la posibilidad de su consideración como



“Construcción negro-blanco” *témpera sobre cartón* (1942)



"Hexágono en el espacio con lados de igual dimensión" acero (1947)

elemento representativo de la "unidimensionalidad" marcusiana, como ejemplo notable de la alienación cultural de nuestra sociedad industrial. Y evidentemente de esta manera es interpretado por algunos de los sectores más radicalizados del pensamiento dialéctico.

22) Hermetismo

Esta interpretación, demasiado condicionada ideológicamente, transciende, los límites del panorama crítico que hemos intentado acortar en este trabajo, y, lógicamente, se desliza sin rozar por encima de muchos de los aspectos concretos propuestos por la creación de Bill, creación erizada de un extraño hermetismo que no hace demasiado fácil su aproximación. La obra de Bill, a pesar de su limpidez, de sus aspectos nítidos, exactos, ajedrezísticos o "relojeros", resulta algo difícil de aprehender. Hay algo en su deliberada artificiosidad, en el duro, hermético, exacto, acabado de su realización, tan intelectual, tan distante de asociaciones telúricas, tan poco coloquial que, inevitablemente, decepciona en una primera aproximación, bloqueada parcialmente ante las dificultades de esa atmósfera de fría crueldad compositiva que parece sobrevolar casi toda su obra. Cuesta penetrar, adentrarse en el seno de esa helada fronda de despojada poesía civilizadora, urbana, culta, poesía urbana cuyo primer rostro, inhóspito, uno tiende a confundir con una exangüe elementaridad. Es fácil, demasiado fácil, detenerse en esa frontera inicial, la máscara inhóspita de la rígida elementaridad urbana, del capítulo epigonal de una cultura inevitablemente devenida en civilización y no penetrar en el seno difícil del mundo de su creación, reflejo claro de la tesis spengleriana de la actividad artística convertida en "problema", ensayo, tanteo... Un historiador de la penetración histórica de Bruno Zevi, le dedicará a lo largo de su historia de la arquitectura moderna simplemente dos brevísimas alusiones, aludiendo a las "sutilezas abstraccionistas" en que se pierde el movimiento suizo o sus "agradables juegos abstractos". Nada más.

23) Arquitectura

Esta valoración zeviana, conviene, de cualquier forma, inscribirla

Quizás dentro del marco de la actuación arquitectónica de Bill, sujeta probablemente a una valoración mucho más restringida que la emanada de sus proposiciones plásticas. Su visión de la arquitectura, correcta, serena, fría, claramente encuadrable dentro del post-racionalismo centroeuropeo de la segunda guerra mundial, no constituye, evidentemente, una de las cotas del pensamiento contemporáneo. La deliberación en pos del acento realista, mesurado, su distanciamiento absoluto de una atmósfera determinado por acentos utópicos o simplemente espectaculares, suele, en ocasiones, en muchas ocasiones, traducirse en un cierto prosaísmo compositivo, muy fácil de percibir por ejemplo, en las no demasiado elaboradas planimetrías internas de sus edificios, tan contrapuestas, en este sentido a la extraordinaria nitidez de sus esquemas axonométricos. Estamos ante un corolario tardío, correcto, del racionalismo europeo, pero, realmente, no mucho más (el descenso de Tensión arquitectónica, en relación con las proposiciones puramente plásticas, constituye otro nexo común que podríamos establecer entre Bill y Jorge Oteiza). Hay ocasiones, como en la planimetría general de la escuela de Ulm, en donde la hibernación compositiva del racionalismo, experi-

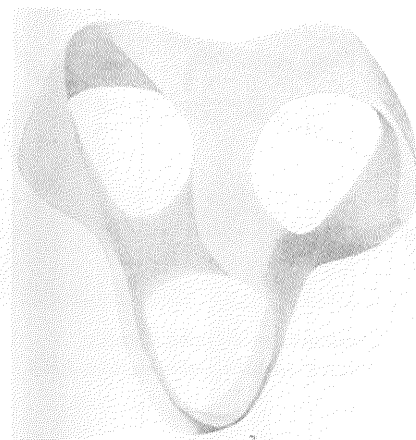
menta una cierta contaminación de las proposiciones de las escuelas orgánicas del norte de Europa. Culturalmente, el fenómeno no puede ser más lógico. La evolución de Aalto, por citar su más elevado exponente, no puede ser entendido prescindiendo del trasfondo racionalista de su período de juventud. Y así, el organismo Aaltiano es un resultado inevitable de la confrontación racionalismo-organismo. Bill intenta, hasta cierto punto, idéntica experiencia, pero, si comparamos sus proposiciones con las del gran maestro finlandés, el resultado, evidentemente, no hace sino revelar el limitado carácter de la aventura arquitectónica del creador suizo.

23) Diseño contestatario

Desde otro punto de vista, es evidentemente que el controlado racionalismo, de Bill, no puede tener ningún punto en común con los actuales niveles de "contestación". A fin de poder ofrecer, ocasionalmente un contracanto de la actitud emanada del artista suizo, lo suficientemente expresivo, vamos a transcribir en este sentido, la divertida versión, sólo a medias irónica, que el mismo Bruno Zevi ofrecía del encontrado panorama de opiniones desplegado en torno a la exposición de diseño italiano presentado en el museo de arte moderno de York, en gran parte representativa de esta actitud radicalizada, frente a la que la postura de Bill como "homo typographicus", se sitúa como alternativa absolutamente antinómica:

... ¿no resulta increíble que nuestros contestadores "globales", los "izquierdísimos", apenas se inicia la espiral de una autoexhibición de Broadway se precipitan a venderse en el mercado americano? ¿Y no es absolutamente ridículo que después, intentando "salvar la cara", exhiban también su propio sentido de culpabilidad, su frenesí, su frustración? ¿Ganan dinero y se preparan la coartada! ¿No, demasiado cómodo! ¿Qué semejantes resultan a los personajes del grito en el veintenio fascista, entrelazados con el régimen pero ironizando y contando historietas sobre el Duce! Dispuestos a cualquier tipo de juego ¿no es cierto? Si la revolución, anunciada a bombo y platillo, llega al fin, estupendo. Si no viene, aún mejor, y se puede continuar escupiendo sobre una sociedad que les hace vivir opulentamente, consintiendo incluso hacer explícitas públicas inhibiciones y neurosis. Con lo que se evita la parcela del psicoanalista. En resumen ¿por qué el silencio sobre esta exposición? ¿Incluso ustedes están convirtiéndose en "rinocerontes"? ...¿en qué consiste esta moda? Veámoslo. Se diseña una bella silla, límpida, elegantísima, e inmediatamente se recita una escena masoquísticamente histérica: ¿esta silla? ¿No vale nada! ¿La quemaré! (pero no la quema). ¿Para qué sirve en la lucha contra la miseria mundial, la guerra en Vietnam, la decadencia urbana, la contaminación atmosférica? ¿Ayuda al proletariado? ¿Es burguesa, horriblemente burguesa, me da asco, yo mismo me doy asco... etc.! Después de esto, se diseña una lámpara, un vaso de flores, una serie de elementos mobiliarios y se repite la misma escena de auto mortificación. Se admiten variantes de diversos tipos: los compradores de una butaca que cuesta 300.000 libras y garantiza espléndidos tantos por ciento, pueden obtener gratis un manifiesto con el siguiente texto: "¡viva Karl Marx! ¡Los capitalistas a la piqueta! ¡Poder negro!, y si las letras elegidas participan del guirigay de la época, al estilo Longanesi, el juego es perfecto...

...también se puede disertar sobre la muerte del arte; la esclerosis de la cultura, el fin de la madre y de los hijos, del espíritu santo... En el fondo, ¿qué mal hay en



Escultura 1951



"Construcción con ocho acentos similares" tempera sobre cartón, 1944

ello? Barroquismos intelectuales, adaptados a un temperamento contrarreformístico. Los diseñadores se sientan inteligentes, con la panza llena pero sedientos de justicia social, felices de recolectar dinero a espuertas, pero insatisfechos y pseudo-desesperados, por lo tanto "a la page", por el matiz hipócrita en el que deben recubrir ideológicamente su trabajo...

24) El problema de Ulm

El tema de la ulm, es lo suficientemente importante e intrincado para merecer un análisis particular. La escuela se funda y construye para iniciativa de Bill, en el período 1950-55, constituyendo, una suerte de materialización final de sus objetivos (Bill, como sabemos, también será el arquitecto de sus edificios). La Hochschule fur gestaltung constituía, de hecho, una suerte de prolongación -aggiornada" del viejo bauhaus. Se ha señalado como Bill contaba con el apoyo de los antiguos supervivientes de Dessau y Weimar, Gropius, Albers, Van de Velde, etc. Strobl, en su encendido alegato a favor de Bill, señalaba el carácter crítico de aquél momento europeo, y *por consiguiente el momento poco propicio para un rejuvenecimiento del bauhaus... Desgraciadamente, a nivel cultural. Alemania se había convertido en provincia...* Existía también el hecho de la ayuda financiera americana, personificada en Scholl ("geschwister scholl-stiftuns", fundación privada de la escuela) y John McCloy, alto comisario y embajador americano en Alemania. Al parecer, solamente el segundo tenía una visión razonablemente amplia del problema. Para el primero, la escuela debía convertirse en un símbolo de "libertad política".

25) Morfología

En 1956, Bill pronunciaba su conferencia "ambientación según métodos morfológicos" que constituía una suerte de definición de principios en materia de diseño. Staber habla de la "morfología" como ciencia de las formas dentro de un campo racional u objetivo. Dentro del mundo de la técnica, se encontrará encaaminada hacia a) "la explicación de la finalidad de la estructura morfológica" b) "lo existente y sus correlaciones de ordenación" c) "de las formas existentes a las posibles". En la conferencia de Bill, el factor estético intervenía ya en el proceso de realización como elemento metodológico. Dentro del trabajo del designer, el método morfológico introducía factores de seguridad y daba "libertad para las últimas decisiones... La forma (aparecía) como suma de todas las funciones armónicas...". El campo de la ambientación surgía de la fluencia de la invención formal tanto en el "uso práctico" -técnica- como en el "uso espiritual" -arte-, en palabras, del mismo Bill:

He intentado, desde hace algún tiempo, aplicar la morfología al proceso estético. Es decir en el campo del arte, libre de un uso condicionado por la utilidad. Una gran parte de mis cuadros y esculturas no serían imaginables sin el estudio de las formas posibles y probables y precisamente por eso son, de un modo limitado, una prueba de la aplicabilidad de la morfología. Asimismo intento, al diseñar otros objetos, proceder desde puntos de vista morfológicos. Por el hecho de que la morfología produce un campo de todos los componentes posibles y dentro de los mismos, un gran número de diferentes posibilidades, surgen posibilidades de control, que excluyen ampliamente realizaciones desacertadas. Por lo tanto, la morfología permite el establecimiento de un campo uniforme, dentro del cual se puede efectuar la elec-

ción. Este campo permite encontrar las posibilidades probables, primero con exclusión de preferencias personales. De ahí que las posibles soluciones se acercan más a la probabilidad de una validez general que antes... En general, se puede considerar el método morfológico como una sistematización del sentido común humano y de la razón. Un método, con cuya ayuda se limita primero la libertad de decisión para poder conceder a la última decisión tanto más libertad... La aplicación del método morfológico conduce al tipo, a la tipificación, a la forma...

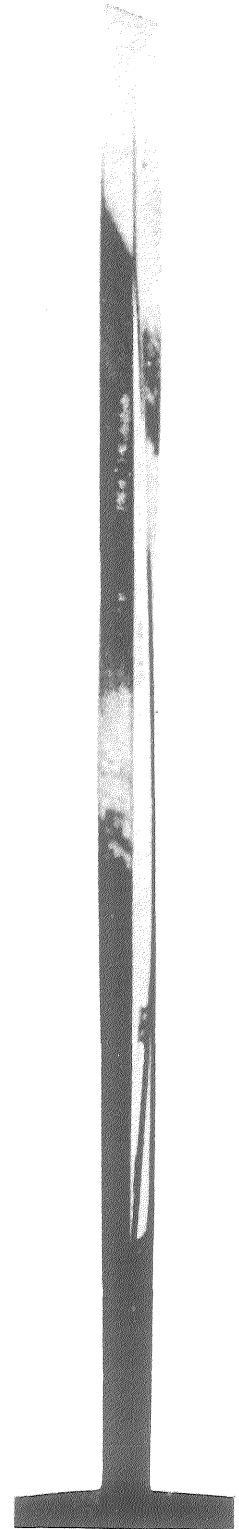
26) La dimisión de Bill

Staber destacaba la opinión de Bill, proclive a considerar la posibilidad -y la necesidad- del adiestramiento del talento creador, estimulado y dirigido por la experiencia. Uno de los motivos de la crisis de Ulm, nacería precisamente de esta tesis del “adiestramiento estético” con relación a la formación técnico-científica del diseñador... *La cuestión de la proporcionalidad de los componentes calculables y creadoras en el proceso de realización...* La posición contraria a la de Bill, estaba encarnada, como sabemos, por el pintor argentino Tomás Maldonado, nacido en 1921, que había llegado a la escuela de manos del artista suizo, con la misión de dirigir el curso fundamental, y que 1956, sería nombrado presidente del rectoratskollegium. En 1957, Bill, dimitía de su cargo y volvía a Zurich, donde intentará continuar el desarrollo de sus programas, dejando a Maldonado el campo libre como primera figura del cuadro de directores de la Hochschule. Si el programa del suizo había quedado plasmado en su conferencia sobre la ambientación, Maldonado, por su parte, precisaría sus objetivos en la célebre conferencia pronunciada en la exposición universal de Bruselas, el 18 de septiembre de 1958, reproducida hace años en las páginas de esta misma publicación, “las nuevas perspectivas industriales y la formación del designer revisión trascendental que afirma la superación definitiva de la concepción del bauhaus.

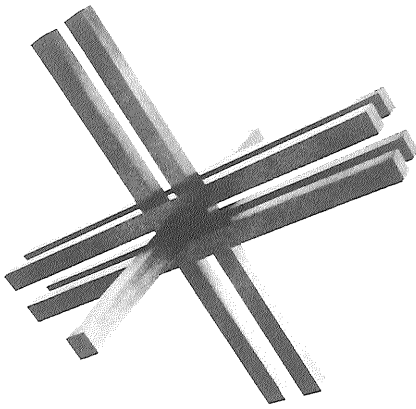
Dado el prestigio de la figura de Max Bill, la situación planteada con su dimisión tuvo un amplio eco, muy polémico, dentro del panorama internacional (una resonancia superior, evidentemente, a la alcanzada con el definitivo cierre de la escuela hace unos pocos años). Uno de los alegatos más encendidos a favor de Bill, estuvo constituido por un extraño artículo del profesor J. W. Strobl (es curioso lo “envejecido” que ha quedado este trabajo al cabo de unos años). Desde su angulación (“inexorable” la definía Zodiac), ambos personajes enfrentados representaban, respectivamente, la creación fáustica-occidental, el poder creador y el sentido artístico e intuitivo (Bill) frente al culto marxismo, no-creador, moralista y analítico de la “presión de “las culturas periféricas” encarnado en la imagen antropológica de Maldonado, etc. etc.

27) Las dos corrientes de Oteiza

Como anteriormente ya quedó apuntado, una interpretación mucho más elocuente de la obra de Bill puede ser planteada desde las posiciones teóricas mantenidas -con escaso éxito, realmente- en España por Jorge Oteiza. Oteiza no constituye un paralelo exacto de Bill, precisamente, por una amplitud de su indagación que desborda, examinada en su conjunto, la concreta aventura, más uniforme globalmente, emprendida por el artista suizo. Sin embargo, hay un capítulo de su aventura que puede encuadrarse dentro de unos límites comunes. Y en este



“Superficie infinita en forma de columna” latón dorado (1953)



Nudo por doblajes, madera 1958

sentido, su conocimiento directo del problema es incomparablemente más profundo -y elocuente que el desplegado por los allegados de Bill. Hemos visto como este mismo, a la hora de encarar el futuro, y dentro de su opción anti-nihilística, da una respuesta, de alguna manera, muy trivial, las posibilidades de “nuevas temáticas”, de los campos tecnológicos, científicos, etc. El esquema de Oteiza es de otro carácter. Su interpretación gira en torno a una destrucción experimental del lenguaje, desemboca a una “metafísica final o lenguaje del silencio”. La expresión artística debe desembocar en una nada, pero antes, se plantea una escisión de la misma en dos veredas, dos estilos, dos corrientes expresivas. Una de ellas, la corriente concreta, espacialista, geométrica, racional, preocupada topológicamente (el sitio) y originada tempranamente en el cubismo. La otra, informalista, temporal, vitalista, preocupada cronológicamente y germinada, para Oteiza, en el futurismo, pero que probablemente puede centrarse con más propiedad en la aventura expresionista. Ambos estilos debieran definir *por separado y en su momento correspondiente su nada resultante y propia...* En el caso del informalismo, *...el desmontaje de la expresión en la conclusión de las actuales informalismos...* En el estilo informal del tiempo se da el silencio en una imagen figurada, indirecta, de un espacio vacío ya usado y ya desocupado por el tiempo, siempre el vacío, la nada, en este estilo es una poética de la ausencia... Para decirnos que ese espacio ha sido abandonado, de cuyo silencio ya podemos disponer..

28) La corriente concreta

En la corriente concreta, Oteiza se autodefine también él, como “concreto”. Pero este término, aunque emanado de Bill, tiene probablemente un sentido algo más amplio “se nos da el silencio sin imagen, el vacío nace ahí abierto en el espacio, contra el espacio habitado y recorrido por el tiempo. Es este un espacio no usado y que nos da como una directa construcción *...se entiende que se completa al aislar un espacio sólo de toda acción expresiva puesto que este acto supone, una separación del espacio del tiempo...*”, en esta clave son interpretadas algunas célebres experiencias de la tradición moderna, Mondrian por ejemplo, “dureza agónica de una expresión que no termina de morir el caso de Rothko, considerado como una derivación de Mondrian, contaminada por la corriente informal, con la subsiguiente disolución de la atmósfera intemporal y el incremento de una aureola receptiva, o el blanco sobre blanco, *emocionante y repentino momento que queda en suspenso la expresión, en que anulada accidentalmente, se produce esta nada-cromlech en el alma fatigada del gran investigador del espacialismo cinético...*

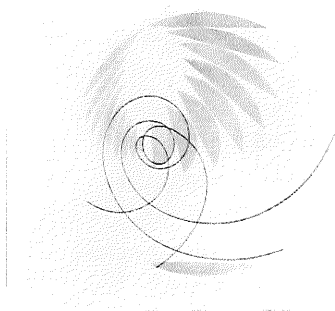
29) La conciencia agónica en Bill

El caso de Bill pertenecía al estancamiento de la corriente espacialista en esa fase detenida, preagónica, que con indudable brillantez y maestría -en muchos casos, académica- no termina de plantear con claridad con “responsabilidad experimental” y conocimiento esa última, definitiva, neutralización de su expresión, en donde el *objeto se va callando, traspasa al espectador su papel activo interpretativo, agente, ejecutor...* Hay efectivamente algo muy moroso, detenido, de carácter obsesivo, en toda esa indudablemente importante indagación del gran artista suizo que, realmente, parece en ocasiones situarse a dos dedos de un borde

finalizador que, sin embargo, no acaba de manifestarse con decisión. Mil y mil variantes escolásticas, magistrales, laberínticas, exactas, precisas, pero siempre irresolutas a la hora de esa última definición de la nada final. Es curioso la forma en que Bill bordea, en tantas ocasiones, la resolución final, como en esa deliberada, consciente, simpatía por el color blanco, lechoso, simultáneamente materno y abstracto, sensibilizado, envolvente, atmosférico, testimonio simbólico de un neutralizado vacío expresivo. Hasta en su imagen tipográfica, el blanco desempeña el papel protagonista de una organización de la superficie en donde la letra tiene a su cargo una función referencial en medio de la blanca atmósfera de la hoja...

30) Moore y Bill

Será también a través de ese blanco impersonal, neutro, a través del que Bill se distancia de los acentos chetónicos de las pátinas de Moore o del culto a la lejanía del envejecimiento occidental que mencionábamos en el trabajo de Canogar. No estamos tampoco ante la atmósfera romántica de la violenta presencia material de Chillida. Aquí es más próxima la afinidad hacia la suavidad antitelúrica de un Arp, por ejemplo, afinidad reveladora quizás de un extraño sentimiento anti-histórico, un sentimiento distanciado de las vocaciones de lejanía temporal, rememorativa, que estallan apoteósicas en el violento mundo de formas de Henry Moore. Este se encuentra anclado en medio de la tormenta de una historia de la humanidad. Bill, en cambio, permanece localizado en ese difícil, inaprensible, frágil, equilibrio construido alrededor de una idea del presente mecanizado, aséptico, intemporal, que intenta ser poéticamente sublimado en el seno de una campana neumática que ha filtrado todo vestigio de orgánico recuerdo. Quizás sea este el momento de recordar de nuevo la interpretación dialéctica del conocimiento onírico que planteamos en un trabajo sobre el arquitecto Fernández Alba. Decíamos allí que existen dos formas de aproximación a la realidad, la derivada de la vigilancia, y la onírica. En la primera, la idea se origina como abstracción del hecho concreto, el pensamiento toma formas generales, la realidad se representa de manera esquemática, mientras que, decíamos, su desarrollo objetivo procede de forma absolutamente dinámica. En la óptica creadora onírica, el “*otro hegeliano*”, son las ideas abstractas las que surgen en formas concretas, los contenidos se imponen por su forma dramática, frecuentemente contradictoria... *paradójicamente los sueños se aproximan más a la naturaleza dinámica de la realidad, que al estado de vigilia... Reflejan mejor, aunque de manera evidentemente extraña, las relaciones entre las cosas...* Se reseña la observación de Engels sobre el carácter *...imaginario, esquemático que sólo nuestra mente (consciente) ha introducido en la naturaleza...* De ahí a la conexión del conocimiento esquemático, vigilante, con una óptica idealizada, pitagórica, inmersa, de alguna manera, en una atmósfera autoritaria, “paterna”, no hay más de un paso (el tema evidentemente es muy complicado y controvertible en muchos de sus aspectos. Simplemente apuntamos las líneas generales de una hipótesis). Bill quedaría encuadrado dentro de esa ambientación “vigilante”, idealizada, antirromántica, forzosamente abstraída, dentro de su delicada fragilidad, del borrascoso mundo de la memoria histórica de la realidad onírica protagonizada en Moore.



"Construcción céntrica-excéntrica"
témpera sobre cartón, 1941

31) El monumento al preso político

Junto al complicado asunto de Hochschule de Ulm, otro de los grandes momentos de la trayectoria de Max Bill está constituido por su aportación al célebre concurso para el monumento al preso político, organizado en Londres en 1953, con cuya amplia consideración vamos a finalizar este esbozo interpretativo.

En 1952 se convocó el concurso, que halló una acogida realmente extraordinaria; 57 países inscritos, 3.500 participantes. Españoles, 36. Francia presentó al final 303 proyectos de los que fueron admitidos 8, Inglaterra 513, con 12 admitidos, Alemania 607 y 12, España 15, siendo aceptada solamente la propuesta de Jorge Oteiza. En conjunto, concursaron a la fase final 140 proyectos. El fallo se articuló en tres apartados:

32) El fallo

1) primer premio a Reg Butler (n. 1913), 4.500 libras. Un donante anónimo entregó 11.000 libras más. 2) premios de 750 libras; Mirka Basaldella (Italia n. 1910), Bárbara Hepworth (Inglaterra, 1903), Antoine Pevsner (Francia, 1886), Naum Gabo (USA., 1893), 3) premio de 250 libras, Linn Chadwick (Inglaterra, 1914), Henri George Adam (Francia, 1904), Alexander Calder USA., 1898), Margaret Hinder (Australia, 1906), Richard Lippold (u.s.a., 1915), Luciano Mizguzzi (Italia, 1911) y Max Bill.

El fallo, no puede, de ninguna forma, considerarse como un acierto. Oteiza se refirió al mismo con extraordinaria dureza, hablando del concepto superficial de la naturaleza de la estatua; *...no quiere decir que basta para crear una estatua liviana utilizar exclusivamente un material liviano; desplegar un carrete de alambre, o soldar unas chapas de hierro. O agujereas una estatua antigua... Planteos puramente anecdóticos y teatrales y en sus combinaciones meramente físicas (sin conversión estética) de jaulas, alambres, rejas, figuras de mujeres, prisioneros, flechas, pinchos, escaleritas... La idea del arquitecto o tema de la escultura desde la región menos íntimamente creadora del escultor, como ha sucedido con las obras más distinguidas del concurso...* Así ocurrió, efectivamente, en el primer premio de Butler, en el de Basaldella, o en la imagen simbólica, elemental, rudimentaria, del mismo Calder; Gabo y Pevsner giraban en torno a sus habituales expedientes geométricos, formas giradas con sus puntos correspondientes unidos que, en el caso del último, daban como resultado final, no sabemos si deliberado o no, una extraña suerte de trampa para bogavantes... Y así todo o casi todo. Oteiza destacaba solamente -aparte de su propia aportación- las de Max Bill y Chadwick. Personalmente, no entiende bien esta última. Prefiero limitarme solamente a la de Max Bill, en mi opinión, la aportación más significativa del concurso.

33) Propuesta de Bill y Oteiza

La propuesta de Oteiza parece también muy superior al resto de las aportaciones galardonadas. Staber hablaba en su trabajo de la dificultad en comprender las obras arquitectónicas de Bill, ante la falta de espectacularidad gráfica de sus proyectos (y desde otro punto de vista, una vez construidas sus obras, ante el limitado margen económico con que han sido resueltas casi todas ellas). Quizás ocu-

rría también algo de esto con el planteamiento de Oteiza. (hace unos años, discutía yo mismo, en Roma con Bruno Zevi, este proyecto que el gran profesor italiano no terminaba de ver, quizás en función de esta falta de elocuencia gráfica de las fotografías de la maqueta. Afortunadamente, una versión bastante completa de la obra se ha podido construir hace unos pocos años -casi 7 metros de altura- lo que permite ya contrastar de alguna manera, el acierto real de su proposición). Pero tampoco el texto explicativo de Bill se encuentra a la altura de la obra. En este sentido, es ampliamente desbordado por el escultor vasco. Creo que puede ser interesante una lectura comparada de ambas “definiciones de principio”:

Un monumento al prisionero político desconocido

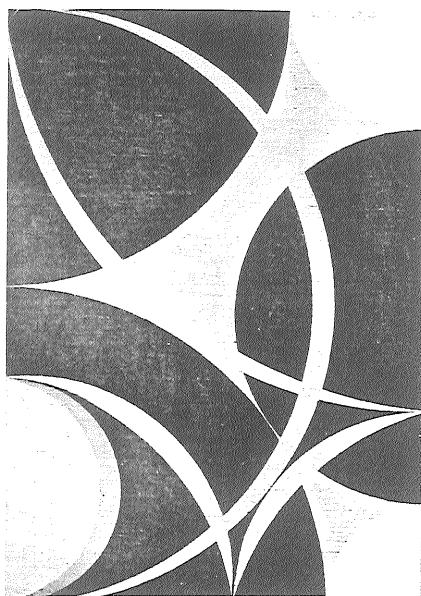
Max Bill

Al reflexionar sobre el tema del monumento -homenaje al prisionero político desconocido-, advertí que, antes de elaborar el proyecto, era indispensable poner en claro a que tipo de prisionero político habían querido referirse quienes propiciaban el homenaje. De primera intención, resultaba evidente que no se trataba del líder públicamente conocido de un grupo opositor, sino del desconocido que adhiere a una tendencia política, sin haberla creado. Este adherente político, distinto en sus motivaciones ideológicas, según sea el régimen de gobierno que combata, se convierte en prisionero cuando la autoridad estatal de índole fascista, comunista, monárquica o democrática decide suprimir la oposición por la fuerza.

Según esto, ¿el monumento tendría como destinatario al simpatizante político anónimo de una tendencia opositora cualquiera? ¿el monumento iba a erigirse a la tragedia sufrida por un opositor, en razón de la política represiva de un gobierno? ¿se quería conmemorar un destino individual y anónimo? ¿acaso, el sufrimiento pasivo de quien ha sido condenado, invocando razones políticas no siempre legítimas? Me pareció que nada de esto constituía el tema del monumento, pues los propiciadores del homenaje no pretendían conmemorar un sufrimiento individual, sino una actitud, válida para todas las épocas y regímenes políticos.

Llegué así a mi propia definición del tema propuesto: monumento a la actitud íntegra y a la lealtad intelectual, a la elección libre y responsable del propio camino. Evidentemente, una actitud de esta índole puede llevar al individuo a la oposición contra el orden social, cuando éste limita la libre formación de opiniones y la actividad política individual. Quedaba así en claro que era una conducta de vida y no el encierro de un hombre el motivo del homenaje. El monumento a erigirse sería, entonces, el símbolo de un espíritu íntegro, responsable, libre, consciente y activo.

Después de precisar de esta manera el sentido y los alcances del tema del monumento, determiné así la orientación fundamental del proyecto: idea y forma deben ser idénticas y cada detalle ha de responder a una necesidad hondamente pensada. El monumento se compone de un grupo, aparentemente muy cerrado, de tres cubos. En el medio de éstos, se eleva una columna de acero de tres aristas.



"Verde-azul-dominante" óleo sobre tela (1946)

Elementos de creación.

La parte externa de los cubos es de granito oscuro y éstos producen, por lo tanto, una impresión sombría. Su interior es de mármol blanco, vale decir que el interior del espacio formado por los cubos es más claro que la parte externa: el espacio, la plástica verdadera, no está afuera sino en el interior. Este espacio es producido por el escalonado interior de cada cubo. Las caras interiores del cubo son idénticas; por eso, la suya no es una escalera en el sentido común, sino una cavidad plástica escalonada que es utilizable como escalera.

La distribución en el espacio.

Es precisamente a través de esta repetición de cavidades aisladas que fluye el espacio. Puede decirse que el espacio exterior libre se estrecha, primero, al pasar por los cubos y se amplía, después, al salir al espacio triangular interior. En el centro del espacio triangular se yergue una columna de tres aristas.

La columna.

La columna de tres aristas tiene la misma altura que los cubos. Cada una de las aristas señala el eje de cada una de las entradas. El ancho de la columna es igual al espacio libre entre los cubos. La columna es de acero cromado y pulido como un espejo exacto.

Ubicación.

No se había determinado en qué lugar debía ubicarse el monumento. En mi opinión convendría erigirlo en un parque público, sobre el césped y rodeado de árboles, con algunos caminos que condujeran al mismo.

Los símbolos.

La columna es el símbolo de la actitud integra, vigorosa e independiente de una persona responsable, que permanece fiel a su opinión y lucha inexorablemente por la misma. Por esta razón, la columna no es únicamente angular sino también de una pureza reflejante.

Los cubos son el símbolo de una situación aparentemente sombría desde afuera, pero clara y serena en el interior.

La distribución es símbolo de la libertad de decisión. En el interior de este espacio se puede elegir entre ir hacia la derecha o hacia la izquierda o volver. Pero no sólo se puede elegir sino que se debe elegir el camino a tomar.

El camino: el visitante se acerca a los cubos desde el exterior, bancos de granito unen el monumento con los alrededores. Al introducirse en el monumento, deberá ascender los escalones en el centro del cubo, hasta llegar a una abertura cuyas dimensiones corresponden aproximadamente a las de una puerta de doble ancho. Luego, descenderá por la escalera opuesta hacia abajo, hasta el espacio interior abierto en todos los sentidos. Pasando la columna, se verá a sí mismo en el espejo. Esta circunstancia le inducirá a inquirir la razón, por la cual se ve reflejado en esa columna. ¿qué significado tiene el espejo? Se preguntará. En seguida tendrá que reflexionar sobre cual es el camino más conveniente para salir de ese lugar, y deberá tomar una resolución, vale decir, que adoptará, de hecho, una actitud. La acción del visitante será, por lo tanto: ascender, descender encontrarse

con una imagen reflejada, reflexionar, decidirse por un camino, ascender y descender hasta salir al exterior libre.

Se me han expresado diversas objeciones con referencia a mi proyecto de monumento, que, en mi opinión, proceden de ideas equivocadas con respecto a la función del arte. Trataré de contestarlas lo mejor posible mediante los conceptos siguientes:

Plástica-arquitectura.

Se afirma que mi proyecto es arquitectura y no escultura. La arquitectura y la escultura tienen en común la creación del espacio.

En el presente caso, se trata de un resultado extremo en el cual el desarrollo del espacio en sentido plástico se logra por medios arquitectónicos. En oposición a la escultura en el sentido más habitual, que casi siempre -inclusive en el caso de la escultura moderna - es una forma ubicada en el espacio exterior, esta vez, conscientemente, se ha buscado que la escultura sea el espacio interior, y de tal manera, que ambos espacios, interior y exterior, se integren. En este sentido, el monumento es un ejemplo de la disolución de las nociones de escultura y arquitectura, como también de "pintura", aquí representada por los diversos colores del material. Así nace una síntesis de plástica-arquitectura-pintura en una sola creación.

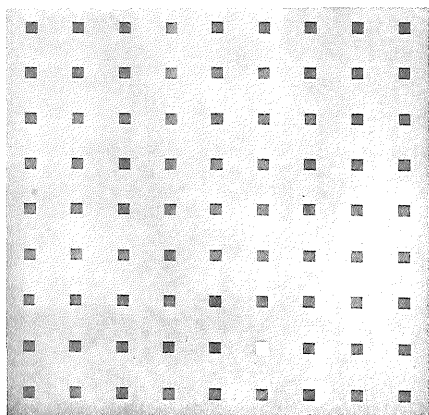
Material-modernidad.

Algunas objeciones se derivan del hecho de que el material propuesto por mí no es moderno, es decir, que los medios que utiliza serían arcaicos en contradicción con los usados en los proyectos constructivistas.

He dedicado mucho tiempo a este problema y mi conclusión es la siguiente: si a una idea se la considera digna de elevarse un monumento, entonces éste deberá ser permanente. El material usado y la construcción han de resistir todas las inclemencias del tiempo. Por esta razón, hay que descartar una construcción del tipo de una torre Eiffel y otros similares, para las cuales se utilizaron materiales denominados modernos. Por ello, las superficies de mi monumento son de granito, y el interior, de mármol blanco, dos materiales que resisten el tiempo. La columna de acero cromado también puede, por mucho tiempo, mantenerse inalterable.

Medida del monumento.

También se ha dicho que mi monumento era demasiado pequeño y no era bastante monumental... ¿cuál es la medida para un monumento y qué significa monumental? La medida conveniente para un monumento está dada por la relación de éste con el hombre. Este monumento se dirige particularmente a cada hombre como individuo. Por eso, su tamaño debiera corresponder al hombre. La relación correcta se logra en este caso, haciendo que la distribución de los escalones, en el interior del cubo, se adecúe al paso del hombre y que el pasillo en el cubo sea de 2 x 2 metros, como una puerta de doble ancho. Con estas medidas el visitante establece una relación definida y conocida con respecto al espacio, que



"Cuadrado blanco" óleo sobre tela (1946)

determina el tamaño de todo el monumento. La monumentalidad no nace de la dimensión. En realidad, es independiente de ella. Debemos evitar confundir lo monumental con lo gigantesco. Nuestro tiempo se inclina hacia lo gigantesco. Ha perdido la noción del tamaño justo. Contrariamente a otras alturas fantásticas que se han propuesto -construcciones complicadas de 30 a 120 metros-, he optado por este tamaño. Estoy convencido de que la verdadera monumentalidad está en relación con el verdadero tamaño. Lo gigantesco no es lo monumental sino lo bombástico. Lo pequeño empieza otra vez a tener valor.

Arte de ideas - arte concreto.

Hay quienes se oponen al monumento aduciendo que el arte ha llegado ya a liberarse de las ideas, que el arte nuevo debe ser "un arte de puras relaciones", según lo exigía Mondrian. El arte concreto, sin embargo, es la visualización de una idea. En él, una idea abstracta asume una forma concreta.

Creemos que el arte concreto permitirá expresar aquellas cosas de real contenido simbólico, libres de toda carga sentimental o literaria. En este sentido, hemos tratado de crear obras ricas de real e indiscutible potencia simbólica; símbolos de la unidad, infinitud, libertad y dignidad humanas. He tratado de contribuir a este desarrollo con mi proyecto, mostrando al mismo tiempo que el arte de ideas y el arte concreto no son contradictorios. Si efectivamente he logrado en este monumento la síntesis entre pintura-escultura-arquitectura, material y modernidad, medida y monumentalidad, arte de ideas y arte concreto, no puedo, por desgracia, saberlo, porque sin la realización me es imposible verificarlo.

Quiero resumir lo expuesto, citando mi informe aclaratorio al jurado:

La idea.

Como símbolo de un espíritu inquebrantable indoblegable, capaz de juzgar libremente, se levantó en el centro del monumento una columna de tres aristas; cada arista enfrenta una entrada.

Como símbolo de la libertad, el espacio se abre hacia fuera en todos los sentidos. Los pasillos tienen escalones, lo cual implica una resistencia. Que hay que vencer. Desde afuera el monumento es una unidad de grandes superficies protectoras.

Lo forma.

La columna de sección triangular actúa como espejo, reflejando cuanto la rodea. Contrariamente a lo que ocurre con los cubos escalonados hacia adentro, la relación entre columna y hombre no es la misma que la del hombre con su alrededor. La columna refleja una imagen que se mueve en un sentido distinto al espacio que el hombre recorre.

Este espacio ha sido desarrollado de adentro hacia afuera, en forma opuesta a una escultura concebida de acuerdo con los criterios habituales. De ahí que este espacio se presente de dos maneras esenciales:

- 1) hacia el exterior: cerrado, elemental, limitado por aristas afiladas.
- 2) desde el interior: con múltiples articulaciones, abierto hacia todos los lados.

Vinculando el monumento con el contorno, algunos bancos acentúan las direcciones en el espacio. Al mismo tiempo, sirven como asientos, comunicación

espacial con los alrededores y limitación del terreno.

Realización.

La columna del centro es afilada y pulida, con la precisión de un espejo. Los cubos son de granito en su parte exterior, y mármol en el interior. Los bancos también son de granito. Los cubos miden cuatro metros de lado. Esa es también la altura de la columna.

Oteiza

Contenido político.- hemos elegido el símbolo universal de prometeo. Cézanne afirmaba: "aquel hombre que vemos no es un hombre, es un cilindro". Un cilindro abierto es la vieja imagen de prometeo devorado por un buitre. El monumento intenta ser la expresión de una doble imagen de Prometeo: el prometeo encadenado y el prometeo convertido en victoria, en ejemplo y símbolo de salvación. Una estatua de hierro de un prometeo múltiple, al pie del prometeo total, final y trascendido, en piedra. La articulación sentimental de ambos corresponde a la del sacrificio con la madre de las representaciones tradicionales de la piedad.

Contenido estético.- pero el cilindro de Cézanne, la vieja imagen euclídea del hombre, hoy resultaría insuficiente, inactual. Consideramos al hiperboloide como la nueva unidad geométrica y sensible para la expresión plástica de nuestro concepto del universo, físicamente en expansión constante, y para la expresión de la imagen espiritual del hombre nuevo, obligado moralmente a poner su corazón en el exterior, exactamente la actitud del prisionero político, del verdadero prisionero político. El hiperboloide es el cilindro abierto al exterior, el cilindro puesto en una cuarta dimensión plástica y al servicio de un previsible y lógico sistema estético liviano y monumental, en el que se opere por fusión de unidades livianas (más que por perforación de la estatua pesada y tradicional) para el desarrollo de la energía expresiva de los vacíos en escultura en el criterio personal del escultor. Ayer sólo un cilindro abierto, hoy sólo un hiperboloide, bastan para reflejar la imagen viva y exacta del hombre, del hombre en proyección pública, del político, del mártir del cristiano auténtico, del hombre prometeo.

Pero si no es posible el arte sin geometría tampoco lo concebimos como pura y exclusiva geometría. Un monumento no será más que un montón de piedra (o un carrito de alambre) si no acierta a contribuir a la realización del misterio de un hombre superior, si no es la explicación dinámica o la plástica clave de un nuevo tipo de hombre. Hemos concebido este monumento como una articulación simple y abierta, como un sistema formal liviano, en que el vacío interior constituya su sustancia expresiva y trágica. El conjunto está constituido por tres líneas divergentes: la que está caída sobre el suelo tiene en su extremo la imagen del sacrificio de prometeo: la del político, forma abstracta, acostada y dinámica múltiple de prometeo, visible desde cualquier punto de vista. Las otras dos líneas como dos columnas, cambiantes, se levantan, separándose de la tierra, configurando un vacío interior que corresponde a la imagen humanizada del interior del cilindro abierto, de prometeo alzándose sobre la muerte. El doble contorno exterior se expresa como un gran hiperboloide vacío, como una nueva imagen de Prometeo triunfante, con su corazón activo en el exterior, en forzosa comunión

con cada espectador.

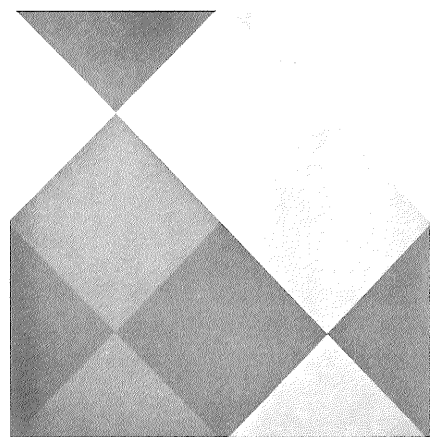
34) los pabellones

No resulta demasiado difícil ampliar desde nuestro punto de vista el concepto de observaciones planteadas por el propio Bill en torno a su notable monumento. Indudablemente, este planteamiento, oscilante, como el mismo señala entre arquitectura y escultura, revela el punto más alto de su amplia indagación en torno a la temática expresiva y monumental. La valoración de estas obras, galardonadas internacionalmente en unas cuantas ocasiones, es sin embargo bastante desigual. En ocasiones -pabellón en Berlín de 1961- la resonancia clasicista, extraordinariamente precisa, quedará enmarcada dentro del uso, muy rudimentario, del prisma circular, debilísimo en el elemento central y absolutamente malogrado en los elementos bajos, oscilantes, entre el tiesto y el cubo de basura. La tendencia de Bill hacia ese precario equilibrio inestable entre las solicitudes abstractas y el hecho industrial y mecánico, suele plantear problemas con mucha frecuencia. En ocasiones hay dibujos que parecen bordear en un plano más rígido indudablemente, el delicado trascendente mundo formal de Pablo Palazuelo, pero hay otras en que, algunas de sus pequeñas obras metálicas casi podrían entenderse en términos de un refinado “pisapapeles”. En la planta del célebre pabellón due gute forme. Parecerán sintetizarse los dos aspectos de la vieja dicotomía neoplasticismo-bauhaus, respectivamente entendida como rígido formalismo y apertura vitalista que también habíamos examinado en la superposición cronológica de la aventura de Vantongerloo (e incluso en el mismo proceso del bauhaus, absorbente y reasimiliador de tantas solicitudes opuestas). El mundo de sus corolarios al stijl, unido al plano constante de las variaciones en torno a la continuidad de Moebius, aparece, de alguna forma, sintetizado en la intersección de la doble familia geométrica, formal e informal, a través de la que se articula el ámbito.

35) la tesis de la figuración abstracta

Pero ninguna de estas obras alcanzará el vértice lírico revelado en el monumento, al preso político.

En este sentido, no resulta demasiado relevante -a nivel interpretativo- la explicación de Oteiza conectándolo con la orientación del arte abstracto basada “en la figuración de aspectos de la realidad no habitualmente representados antes”; con su habitual y desconcertante bagaje informativo, el gran escultor vasco, nos aclara que si una obra de Yposteguy, estaría basado en la macla “pico de estaño” de sistema cuadrático de la casiterita, la propuesta de Bill se centraría en “la cristalización cúbica y esquelética del siliciuro de hierro”. (alegremente, podría hablarse a su vez, de su propia solución como emanada de elementos de la estructura ósea, de los mamíferos, etc.). Extraña esta sorprendente referencia en un hombre de la capacidad de asociación interpretativa de Oteiza -no conozco a nadie que le iguale en este aspecto- enfrentado a una obra como esta, tan rica de significados, tan entretejida de diversas valencias culturales, cuyo último sentido debe ser desentrañado a un nivel de lectura -o lecturas- algo más complejo. Sin pretender, en absoluto, apurar esta situación, vamos simplemente, para ter-



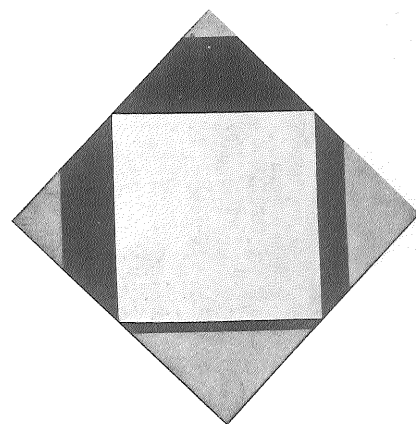
Integración de cuatro colores (1966)

minar, proponer algunas orientaciones posibles.

36) otros puntos de vista

Una primera aproximación podía girar en torno a la forma violenta, inmediata con que se provoca el ajuste entre el esquema geométrico localizado en el cuadrado con la imagen triangular del elemento central. La vinculación es sintáctica tan violenta que permite preluir algunas facetas de, la dura lingüística kahniana. Hay un cierto acento de crudeza compositiva, de deliberada ausencia de acentos hedonísticos -en el sentido que podríamos rastrearlos en la magistral caligrafía de un Aalto por ejemplo- que, por una vez en la trayectoria de su autor, parece aludir a una oscura, imprecisa evocación ancestral de la memoria histórica. Algo arcaico, voluntariamente torpe en sus acentos rememorativos, consigue fundirse con el hálito poético de la atmósfera de nuestros días. Bill, lo sabemos, es un creador operante a lo largo de un filo cultural muy estrecho. Nunca como aquí, su recorrido camina alentado por las sugerencias más encontradas y culturalmente provocadoras. El arcaísmo puede igualmente hacer alusión directa al despojado elementarismo compositivo: cubos, cuadrados, triángulos, prismas triangulares, casi una homeopática síntesis de la investigación celular que Kandinsky había impartido en el bauhaus, una directa, decidida, epigonal, afirmación de metodología racionalista. Psicológicamente las asociaciones son inevitablemente desbordantes. Una aproximación psicoanalítica haría referencia a la simbología emanada de las tres perforaciones que se ofrecen como opciones al observador, a la posibilidad de penetrar hasta el triángulo central, jalonado a su vez por la inserción del prisma triangular, en el que ese mismo espectador puede contemplarse a sí mismo, al carácter materno de su concepción global, que transciende los límites de la habitual imagen escultórica -la que podríamos ver en Oteiza por ejemplo- a favor de un concepto oscilante entre estatua y edificio, que permite envolver al espectador, convirtiéndose en un extraño flujo de ambientes externos e internos que puede ser interpenetrados en el discurso del viajero, envolviéndole, apoderándose de él, para, poco después, ser abandonados y examinados como una entidad tan distinta como distante. Igualmente podría pensarse en el carácter de laberinto compendiado, el laberinto que ofrece, tanto exterior como interiormente, tres posibilidades distintas de acceso y liberación, del carácter alusivo al laberinto como homeopática imagen de la aventura humana, partida, iniciación, regreso, etc. Aquí la "iniciación", tras el acto de transgresión del espectacular umbral constituido por su triple cavidad de acceso, estaría constituida por ese autoexamen del aventurero en el fálico símbolo triangular del patio central.

Y ese elemento, quizás el más crudamente simbólico de la composición, intentará diluir su más elemental, obvio sentido simbólico, a través de la magia del vidrio, del carácter eminentemente virtual de su propia materia especular, "alerta -en palabras de Oteiza- a toda eventualidad espiritual". Nada permite adivinar desde fuera, desde el oscuro tono exterior de las masas cúbicas, el sentido interno del discurso espacial. Más que ante un pabellón o ante una escultura, estamos ante una narración mágica, una aventura interna, un relato patético que debemos constantemente recrear a través de nuestro recorrido. No hay efectos sonoros, luminosos, ilusionismo, cinético o espectacularidad megafónica. Los medios son



*Zona de colores complementarios
(1961)*

también elementales, despojados. Tan elementales como su misma geometría. Y los recordatorios, múltiples. Por un lado la rítmica egipcia, trasunto lejano de las sucesiones cósmicas, de la alternancia de las estaciones y los flujos vitales tendría aquí su lejano eco, en el abocinamiento de los umbrales, pero también, esa misma organización telescópica, amenazadora, podría aludir, en su hermetismo, en su fría impavidez. A muy cercanos expedientes de la barrera defensiva del atlántico, en la segunda guerra mundial. Estará, supongo, el siliciuro de hierro, pero también a la extraña, distorsionada, cavidad materna, la disparatada versión de una vieja cámara fotográfica en donde el sujeto paciente ha de penetrar para obtener su propia radiografía espiritual... etc., etc. Podríamos seguir así, a lo largo de muchas páginas, tal es la riqueza de sus posibilidades de evocación. No hemos hecho sino intentar apuntar en algunas de las más obvias. En definición y en nuestra opinión, el punto más alto de la indagación de Max Bill. El momento emocionante en donde el aliento poético consigue trascender ampliamente el habitual nivel de la agónica maestría, un tanto neo-académica, del "hombre tipográfico"

Ópera de Sydney

Publicado en NUEVA FORMA n° 96/97,
Enero/Febrero 1974

Juan Daniel Fullaondo presenta este estudio sobre la Ópera de Sydney coincidiendo con su inauguración en 1973, cuando su autor, Jorn Utzon, ya hacía tiempo que había sido apartado de la obra resultado del Concurso Internacional ganado por él en 1956. En la portada de la revista, un dibujo en color de Saul Steinberg anticipa con sus innumerables referencias lo que Fullaondo desarrollará después en esta monografía de más de un centenar de páginas. Como versiones distintas de una misma obra, las sucesivas partes del estudio alternan textos cortos con análisis o crónicas exhaustivas e incluyen todos los documentos posibles sobre el proyecto de Utzon y del propio edificio finalmente construido en Sydney, entremezclados con una serie de imágenes ajenas a la obra con la que ésta pudiera hipotéticamente relacionarse.

En manos de Juan Daniel Fullaondo, la Ópera de Sydney moviliza toda la historia, hasta la más desconocida historia de la arquitectura y el arte del siglo XX, especialmente la de las formas que por uno u otro motivo nunca llegaron a realizarse, para adherirse a las conchas del edificio de Jorn Utzon, tanto más real una vez construido y celebrado por todos cuanto más cuestionada había sido antes su propia posibilidad de existencia. Fullaondo juega en este texto una partida simultánea en la que están implicadas la historia y la crítica de la arquitectura, la historia particular de la obra y la biografía de su autor, la lejanía geográfica, la actualidad del pensamiento arquitectónico, la crítica de la crítica, el panorama externo y la interpretación personal. Y lo hace en el preciso momento, finales del año 1973 y a punto de concluir la etapa de Nueva Forma, en que la obra construida substituye como imagen a las intenciones expresadas por Utzon a lo largo de casi diecisiete años y puede ser presentada ya como una arquitectura eterna y con un significado detenido para siempre.

La presencia del panorama español estará de nuevo presente aquí a través de la mención de la polémica entre Candela y Moneo sobre la propia Ópera de Sydney y también a través del examen de las experiencias paralelas de arquitectos españoles contemporáneos de Utzon como Coderch o Corrales y Molezún e incluso de las conchas de Sáenz de Oiza en su proyecto para la Ópera de Madrid. El estudio de Fullaondo sobre la Ópera de Sydney, del que sólo se han incluido en este libro por razones de espacio la introducción y el capítulo final, es por encima de todo el registro de los numerosos acentos e idiomas que se entremezclan en esta inmensa obra de Jorn Utzon, una arquitectura que se despliega con una concepción cíclico-orgánica, y en la que se funden expresionismo, gótico, monumentalidad, analogías biológicas y tantas otras cosas. El jeroglífico que Juan Daniel Fullaondo dibuja en Nueva Forma en torno a esta obra fundamental del siglo XX trata, sobre todo, de llamar nuestra atención hacia los secretos de su forma enigmática y, al mismo tiempo, de poner en movimiento un discurso sobre la arquitectura antes rígido, convencional y envejecido. M.T.M.

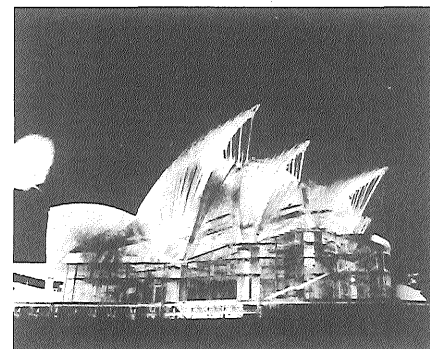
El 20 de octubre de 1973, la reina Isabel de Inglaterra inauguraba, al fin, la Sydney Opera House, cancelando así un dilatado y polémico proceso, extendido en el tiempo a lo largo de más de 17 años.

En general, las revistas más importantes del panorama internacional se han hecho eco del acontecimiento de forma tan unánime como ligeramente monótona. La inclusión de un refinado reportaje fotográfico (con el ocasional prelude de una escorzada imagen de las “shells” en portada) y un breve artículo interpretativo, ha constituido, prácticamente, un lugar común en la edición profesional a lo largo de 1973. Desgraciadamente, un expediente similar, por magistrales que sean las ocho o nueve fotografías presentadas – pocas obras como ésta, más aptas para el lucimiento del artista de la cámara y el revelado –, no es – nos parece – tratamiento adecuado para uno de los planteamientos más conflictivos de la postguerra. Por motivos tan variados como complejos, motivos que intentamos precisar en nuestro estudio, la finalización de esta obra ha llegado muy tarde y, diríamos, en un momento extraordinariamente inoportuno de la constelación crítica internacional. En arquitectura, como en todo, es muy importante – si nos atenemos a una superficial psicología del éxito coyuntural – “llegar a tiempo”. Utzon llegó a tiempo el 56-57 con su proyecto de concurso. No ha sido así con la obra final, que se queda absolutamente a trasmano de las preocupaciones de última hora. Toda esta situación, evidentemente, es absurda, es absurdo que preocupe más el cementerio de Módena que la Ópera de Sydney, por ejemplo, pero las cosas son de esta manera y el interés periodístico de los reportajes está encadenado a unos factores transitorios coyunturales que, en el caso que nos ocupa, ha determinado esta caracterización de “convidado de piedra” con el que se han revelado las moles de Bennelong Point. La atención, más o menos manipulada, del momento se escinde en dos senderos verdaderamente antagónicos. Por un lado, la vía ampliamente entendida como heredera del pop en donde, de alguna manera, tendrían cabida los fenómenos de Las Vegas, la constelación, digamos, hippie, Bob Venturi, los “inclusivos”, etc. Por otro, la problemática ambientación jerárquica y monumental encarnada en el grupo Tendenza y la última Trienal y que, por brevedad, localizaríamos en Aldo Rossi y compañeros mártires. Dentro de una delimitación tal del panorama editorial, el mundo de Utzon no tiene lógicamente cabida.

(Ejemplo claro de esta situación: a partir de los proyectos de Zurich y Silkenborg el 64, la trayectoria posterior de Jorn Utzon es absolutamente desconocida. Se dice incluso que ha abandonado la práctica de la arquitectura. Y esto es absolutamente fantástico. Pueden reseñarse algunos testimonios de estos años, el Centro urbano de Farum el 66, el grupo de Facultades de Herning el 69, la Estación de Jedda en Arabia el 69, los diseños mobiliarios para Utsep Mobler el 68, el proyecto de vivienda por elementos de madera expansiva para Byg Als el 69, etc. Pero ya, ni siquiera el Zodiac, fiel mantenedor de su trayectoria, se ha hecho eco de estos episodios).

Pero, evidentemente, al margen del interés coyuntural, existen otros tipos de solicitudes, las culturales a ultranza, por ejemplo.

En este sentido, el caso de Sydney merece un tratamiento “en profundidad” y en extensión. Este es el sentido dado al presente fascículo que presenta, creemos, la documentación más completa de la obra aparecida hasta el momento en cual-



quier publicación del panorama internacional, recogiendo los jalones sucesivos de absolutamente todos los estadios creadores, proyectuales y constructivos, de esta babélica obra. Hubiera sido, evidentemente, más brillante a nivel tipográfico, abusar reiteradamente de la orientación habitual a base de grandes documentos del estado final, teatrales escorzos de los "shells" a doble página, etc. etc., eliminando toda la densa aventura anterior. Pero creemos que no se trata de eso. Documentos de esa clase son ciertamente oportunos, y por ello se incluyen con profusión, pero siempre al lado de los testimonios precedentes, más ingratos, abigarrados, lacónicos si se quiere, pero necesarios para comprender el sentido integral del proceso. A nivel interpretativo, lo mismo. Lo más lucido para un crítico es transcribir con brevedad unas pocas ideas brillantes. Pero, lo repetimos, la situación crítica planteada por esta obra nos parece demasiado compleja para afrontarla de manera excesivamente homeopática. En este sentido, hemos optado por un sendero evidentemente más fatigoso y prolijo (para escritor y lectores). Dividimos el estudio en dos partes fundamentales, "crónica" y "crítica". En la primera, se intenta exponer, objetivamente, el caudal de los hechos, cronología de los acontecimientos, descripción de la obra y bosquejo biográfico del arquitecto. Esta es, evidentemente, la parte más fatigosa de lectura, un inventario sumarial del problema a nivel de realidades, fechas, cifras... Su redacción nos ha parecido, en el estado actual de la cuestión, absolutamente necesaria. Las inexactitudes lanzadas en torno a la polémica de Sydney son legión. Desde este punto de vista, era necesario conocer, con bastante precisión, la realidad de los hechos, realidad, como veremos, más irisada y polivalente de lo que parecería desprenderse de algunos estudios.

La segunda, la crítica, la más fácil de leer, intenta ya suministrar la interpretación, el balance final más o menos definitivo, de esta dilatada aventura, examinando paralelamente algunas de las iluminaciones suministradas por los estudiosos a lo largo de estos años.

La documentación gráfica de la obra se acompaña de una serie de testimonios historiográficos que consideramos, de muy diversa manera en cada caso, conectados con el fenómeno analizado. Entendamos. No estamos hablando de una visión superficial, epidérmica, infantiloides, de plagio, copia, etc. Simplemente pretendemos inscribir este acontecimiento dentro de un lógico marco cultural e imaginativo de antecedentes y consecuentes, sugerencias y evocaciones, conscientes o inconscientes. El resto es mero parloteo de café. Las referencias de Joyce y Steinberg obedecen, desde un punto de vista muy diverso y evidentemente más dilatado, a una intención similar, ya habitual en las páginas de esta publicación.

Como se comprenderá fácilmente, la elaboración de este fascículo no ha sido demasiado sencilla. Algunas referencias, reportajes, han sido elaborados expresamente para esta publicación desde la misma Australia. Otras corresponden a los documentos reseñados en la bibliografía aquí incluida. Quisiéramos agradecer la colaboración prestada al arquitecto Fernández Alba, a Antonio Palomo y especialmente al secretario de la Embajada de Australia en Madrid, Michael Potts, que con extraordinaria, anglosajona, patriótica, paciencia atendió rápidamente a todas nuestras innumerables, reiterativas, solicitudes.

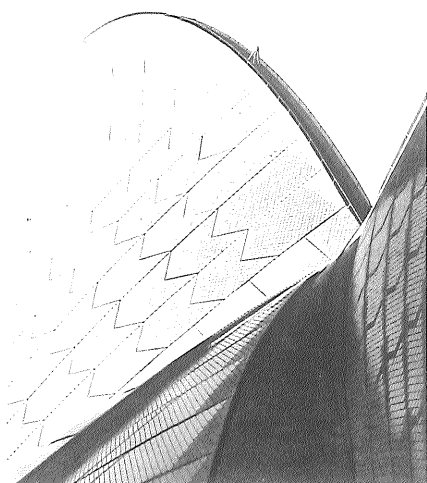
CONCLUSIÓN

A lo largo de toda esta amplia exposición, creo que ya se va lentamente perfilando nuestra propia posición interpretativa en torno a esta cuestión, que dista mucho de ser tan nítida y unilateral como respectivamente la veían Giedion o Candela. Intentaremos ampliar nuestros puntos de vista. El propio Utzon procuraba esclarecer su posición en torno a este problema en el reportaje del último *Zodiac*, con un inteligente – y discutible evidentemente – artículo, algunas de cuyas afirmaciones podrían servirnos de punto de partida.

Constantemente se hace referencia a la “claridad”. En primer lugar, para que la forma sea “claramente” definible se requiere la “orientación geométrica”. Contrapone su propia solución a la de Van Der Rohe, allí definida como “simple”. Las formas de este último se orientan y definen en una malla ortogonal en tres dimensiones, de manera que todos los elementos quedan exacta y claramente definidos. Utzon plantea para sí una estructura más compleja, formada por redes e planos que parten de un punto según ángulos diversos y que en su intersección con otras redes similares delimitan “formas”. Según los casos de las formas deseadas, del tipo de material, del sistema constructivo, etc. el tipo de red variaría. Desde otro punto de vista, la consideración geométrica volverá a manifestarse cuando reseña que al provenir todos los segmentos esféricos de la misma esfera ideal, todos ellos están en armonía uno con otro... Cuando se construye en el espacio, sabemos que su intersección se realiza de acuerdo con una cierta ley, uno no puede hacer un complejo sensato de formas sin hacerlas claras geométricamente, sin haber hallado alguna forma de armonía entre ellas.

Dentro de su elevado, elevadísimo nivel, creo que la disociación constructiva-formal de esta obra emana del propio temperamento creador de Utzon, en donde parece prevalecer con mucha más intensidad el talento geométrico-idealista que el constructivo-realista, el geómetra ingenioso, brillante, tenaz, contaminado de pitagorismo, está muy por encima del sentimiento estático. Hay algo aquí que recuerda las necesidades de nacimiento de la cosmología moderna desde Copérnico, incluso en el curioso expediente ptoloméico de intentar representar las evoluciones elípticas de los trayectos planetarios a base de círculos (Utzon plantea algo parecido). El resultado final es brillantísimo, pero algo artificioso, los esquemas finales de su propuesta tienen algo de abanico, sombrilla, farolillo japonés de papel plegado. Candela bordea el asunto, pero no parece manifestar con claridad lo que yo creo ver en esta disposición, y es que, quizás, Utzon con un tipo de actitud mental muy típica de los arquitectos piensa más en cartón o papel, o en un cuerpo ideal perfectamente isotópico, que en la realidad material de los elementos constructivos, hormigón armado, por ejemplo... (Sáenz de Oiza, también con facetas de inventor “ingenioso” – un tecnógrafo artesanal con cadena de bicicleta, un (seriamente) “eliminador racional de moscas”, etc. – participa, en ocasiones, de esta misma idealizada proclividad).

La argumentación que Utzon hace de la cubierta es extraordinariamente oportuna, nos dice que en Sydney esa cubierta se encuentra completamente expuesta a la observación, en el saliente de la bahía, punto focal de la ciudad que se eleva en su entorno, observable dinámicamente desde los ferries y los barcos y, lo que ya es menos frecuente, desde arriba, desde el puente... Efectivamente, nada



más diverso para la observación urbana que esta obra enfrentada al panorama habitual de un edificio ciudadano rígidamente encuadrado en un tejido de calles. Aquí, realmente, el conjunto es observable desde todos los frentes, desde un arco completo de 360° e incluso desde arriba, desde una esfera ideal que lo cubra como una campana. Esto significa que uno no puede diseñar un edificio con una localización tan expuesta a todas las consideraciones sin conceder atención a la cubierta, uno no podría plantear un techo plano lleno de tubos de ventilación, es decir, la vieja exigencia de la quinta fachada tan trascendental como las otras. Es curioso que Utzon examine su propuesta desde dentro de la propia obra, en sentido centrípeto, sin hacer referencia al aspecto fundamental, centrífugo, de foco panorámico, de fulcro visual de la ciudad, transfusión de blancura en la bahía, referencia obligada en la lectura de la ciudad.

Su análisis decae cuando plantea crudamente el aspecto disociado antedicho, al observar que *en lugar de hacer una forma cuadrada, he obtenido una escultura, una escultura cubriendo las funciones necesarias: en otras palabras, los ámbitos se expresan por sí mismos, su tamaño se expresa en estas cubiertas. Si se piensa en una iglesia, se está más cerca de lo que estoy intentando expresar. Cuando se observa una iglesia gótica, uno nunca se siente fatigado, nunca se termina de observarla, cuando se pasea por ella o cuando se la contempla recortada contra el cielo. Es como si siempre algo nuevo sobreviviera constantemente...* Aquí hay por lo menos un equívoco fundamental, la metodología compositivo-constructiva del gótico no puede en absoluto entenderse en términos de una *escultura que cubre las funciones*. El hermanaje plástico-espacial-constructivo es prácticamente absoluto, cosa que no ocurre en Sydney, en donde el nexo es mucho más tenue, arbitrario y difícil.

El factor sorpresa, espectacular, inagotable, puede ser común evidentemente, pero la relación es mucho más superficial. De cualquier forma, quizás se suministre ahí otra posible conexión inconsciente del esquema utzoniano, conexión poco destacada por lo que he podido conocer. Radicaría en el acento neogótico de los arcos “ojivales” formados por las “costillas” estructurales que, de alguna forma, podrían hacernos rememorar algún lejano planteamiento de la Iglesia estelar de Otto Bartning en 1921. En palabras de Klaus Koenig, Bartning orientaba la utopía formal del Expresionismo hacia la comunicación religiosa, centrando su experiencia a través de dos precedentes fundamentales, barroco y gótico... *partiendo de una planimetría típicamente barroca, encuentra un nuevo gótico, incluso desde el punto de vista sentimental...* El problema de Bartning se localizaba así en un terreno similar al descrito por Utzon con mucha mayor elocuencia *el de la realización de un espacio gótico con los nuevos medios*. Otros apartados podrían igualmente asociarse a la experiencia de Sydney. *Las cúpulas están constituidas por elementos más o menos concéntricos, pero elementos proyectados hacia el exterior como la construcción de una flor*, etc. Rafael Moneo parece desestimar excesivamente la angulación de “expresionismo romántico” aplicada a la obra de Utzon. Tampoco esta categoría permite cancelar el tema, pero su referencia me parece obligada. Utzon se mueve siempre en un terreno complicado, fronterizo, de ahí la justa referencia a la “polivalencia” o el “eclecticismo”, tiene muchas puertas de escape variadas en cada caso, pero este filo pasa, y más en Sydney, por la vía expresionista. Señalar los precedentes formales constituidos por algunos diseños

de Mendelsohn (Estudio para Observatorio de 1919), Finsterlin (Juegos de los estilos de 1923, Universidad de 1924), Luckhardt (Monumento al Circuito dell Avins en Berlín de 1920), el mismo Scharoun del ciclo llamado de la Resistencia de 1939 a 1945, es revelar una suerte de afinidad sentimental y lingüística evidentemente obvia.

El texto de Franco Borsi estableciendo la división entre un Finsterlin, que *piensa en las conchas... el barroco, y el Borromini de St. Andrea delle Fratre y en la concha que Borromini conservaba en su taller... naturalista* y Haslik, referido a la geometría gótica, el album de croquis de Villard de Honnecourt, etc. establece quizá los dos términos expresionistas sintetizados en la polivalencia de Utzon (cuando Sáenz de Oíza atraviesa su fase orgánico-expresionista, lanzará su propuesta de Ópera, en donde el mensaje de Utzon es recogido en clave tan distorsionada que el acento finsterliniano se revelará de forma positivamente transparente. Oíza, como Utzon, es amigo de hablar de flores y crecimientos vegetales, el mencionado Helmer-Petersen relataba que Utzon le encargó una vez, con motivo de un proyecto de planeamiento urbano, que fotografiara un manzano floreciente. Señalaba que, en su opinión, no hay diferencia fundamental entre ciudad-organismo y planta-organismo. Esto es – o era, nunca se sabe, dada la versatilidad de nuestros días – “oizismo” puro. Para su Ópera, ni corto ni perezoso, da un paso más en la escala evolutiva y fotografía directamente unas hermosas conchas onduladas).

El tema de la analogía orgánica o biológica es demasiado complicado y vasto para que intentemos plantearlo aquí. Collins considera que la incidencia del vocablo “funcionalismo” reside en la interpolación de una serie de valoraciones analógicas, a saber, biológica, mecánica, gastronómica y lingüística (la gastronomía, evidentemente, es al respecto, la menos decisiva, la aportación parece basarse en la progresiva afirmación del concepto de “gusto”).

La analogía biológica plantea la forma de concatenación entre la “forma” y la “función”, analogía asociada predominantemente a Wright, con motivo del despliegue de la arquitectura orgánica, al parecer, la idea surge en el binomio Sullivan-Wright con motivo de la lectura de las ideas de Herbert Spencer (otra figura importante muy débilmente analizada en el texto del profesor inglés).

Una serie cronológico-historiográfica de acontecimientos culturales podría hacer referencia a los siguientes jalones:

1749 – Buffon. Historia natural.

1753 – Linneo. Species planctarum.

1800 – Lamarck inventa el término “biología”

El problema entre la forma y la función se plantea en la alternativa de Cuvier (“la forma sigue a la función”) y Saint Hilaire, con la tesis contraria. La teoría evolucionista de Darwin apoyaba, en cierta forma, esta segunda actitud. Hacia 1898, Herbert Spencer podía afirmar que el crecimiento de los cristales y el de los seres vivos era prácticamente el mismo, de ahí a Wright el paso es inmediato.

Dentro del concreto dato de la imagen arquitectónica, la aportación de precedentes, lógicamente, no se detiene en el mundo del Expresionismo histórico. La referencia más inmediata haría referencia evidentemente a Alvar Aalto. Ahora

bien, Utzon, si por un lado puede parecer más claro, más esquemático y duro que el viejo maestro finlandés, por otro resulta evidentemente más retórico. Boris decía que en el Expresionismo tradicional, la poética era reemplazada por la retórica. Los sujetos ideales por la forma de su representación, las imágenes por la fuerza eidética. En Utzon, sin llegar a ese extremo, ambos polos coexisten intrínsecamente, todo es complicado en el panorama cultural registrado por Utzon. Argan señalaba, refiriéndose al Novembergruppe, que no había *...ni siquiera intencionalmente una razón y una finalidad de construcción, no se trataba de proyectos realizables o utópicos, sino simplemente una imagen y no quería ser otra cosa*. Utzon, de nuevo, se mueve aquí en una zona fronteriza, simultánea peligrosamente esa voluntad de imagen con una gran tenacidad en la concreción constructiva de la idea, edifica poquísimas obras y con su más arriesgada idea se aventura en un proceloso mar de muchos millones de presupuesto... dada la filiación expresionista de la obra, hay efectivamente una cierta, sutil, contradicción histórica en el hecho de que una imagen se planteé a nivel de realidades de una forma tan tenaz y obsesiva. (Candela percibe obscuramente esta realidad historiográfica, lo que ocurre es que la expresa muy mal. La década de los sesenta ha sido curiosamente fecunda en la plasmación, a nivel constructivo, de viejas imágenes expresionistas. Dentro de esta óptica, pueden entenderse las dos versiones con que, en ambos extremos del mundo, Estados Unidos y España, se materializó la vieja imagen del rascacielos miesiano de 1920. De manos respectivamente de Heinrich Schipporeit y nuestro José Antonio Coderch). En su autor vemos al profesional concienzudo, apasionado, pero también hay algo, impalpable, de poético "aficionado" (para entendernos, en el sentido que Gutiérrez Soto no es, evidentemente, un "aficionado").

Otro lejano precedente podría referirse al proyecto de Naum Gabo para el Concurso del palacio de los Soviets (y sus obras escultóricas), curiosamente destacado por Giedion en una obra de 1956, *Arquitectura y comunidad*, con palabras en ocasiones muy similares a las que luego aplicaría a la Ópera de Sydney *inmensas conchas... desembocan en lo cósmico...* etc. etc. También hay, lógicamente, algunos "consecuentes". El más claro, la célebre terminal del propio Saarinen, en una versión del mismo pensamiento, dentro de su interés, evidentemente menos refinada y ambiciosa que la de Utzon y, suponemos, mucho más "sensata" en la escala de valoración de Candela (a propósito, es curioso que Candela, dentro de su preconcebida hostilidad, no se haga la única pregunta lógica -en lugar de hablarnos de bostezos- en relación con el ademán del Saarinen-jurado, ¿conocía Saarinen el proyecto de antemano? ¿se conocían él y Utzon?). En cambio, a favor de esa aludida sensación de contradicción historiográfica, se duele, en el fondo, de la realización de la obra, rememorando tardía e inútilmente, la comunicación del director de la Galería Cassirer a Louisa Mendelsohn con motivo de una exposición de su marido en 1919: *Querida señora, dígame a su marido que busque otro camino, no podrá jamás realizar edificios tan fantásticos*. Pero Utzon, al final, mal que bien, consiguió que su obra, dejando jirones en el camino, si se quiere, llegara a puerto, a ese difícil puerto final. Esto es lo que le duele, en el formulado fondo de su ser, a Candela. El Candela ingeniero, realista, constructor, sensato, percibe los aspectos disociados y polémicos del planteamiento de Utzon, pero a la vez el Candela arquitectónicamente débil percibe un peligro real, una denun-

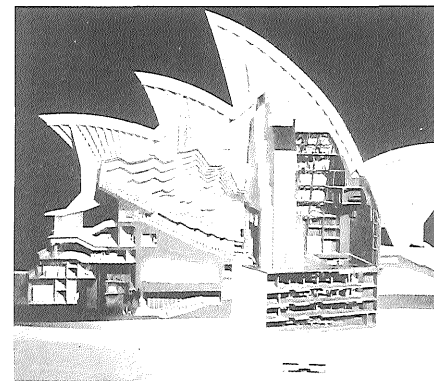
cia de sus posibilidades de diseño, en la maestría lingüística de Utzon.

La aludida angulación mendelsohniana también puede ser fecunda ante este problema. En nuestro análisis sobre el edificio Capitol, nos referíamos a la poética de Mendelsohn. Aquí cabe de nuevo recordar algunas características que son directamente adscribibles a la Ópera: elocuencia lingüística, eficacia publicitaria, transmisión de un mensaje visual de una forma terriblemente inusitada, arquitectura que lleva a cabo su autopublicidad, imágenes agresivas, sintéticas, prácticamente en palabras de Boris *slogans... así el edificio entero es un símbolo, un símbolo unívoco y no una adición de símbolos compuestos según reglas preexistentes...* Cabe también aludir, en su dicotomía constante, a la interpretación del fenómeno por Poelzig en donde la arquitectura es *...el retrato de la vida humana, rota y llena de explosiones, vacilante entre los contrastes, desigual...* y lógicamente situada en esa tan aludida zona fronteriza de Utzon, participando simultáneamente de los caracteres contradictorios de la teoría, la utopía, el ensueño, el modelo experimental, el proyecto concreto y realista.

Y como hablamos también en el trabajo sobre el Capitol, la referencia escenográfica, pocas arquitecturas más teatrales y retóricas – en el sentido más poderoso de la palabra – que la de este planteamiento de Sydney. También aquí el nexa historiográfico con el Expresionismo es elocuente. Citemos de nuevo los conocidos ejemplos: Poelzig elaborando los decorados del Golem de Wegener y Carl Boese el 21, Häring con Dreyer en Mikael el 24, para no recordar la inevitable Metrópolis de Fritz Lang. Utzon, una vez más, oscila entre las evocaciones diversas de la escenografía majestuosa, la alegría del cristalizado fuego artificial, la atmósfera lúdica del festival sagrado sumido en el clima de un acento intenso, vibrantemente teatral.

Otra cuestión, hemos hablado frecuentemente de la categoría “retórica” implícita en este planteamiento. Vamos a intentar profundizar algo más dentro de este orden de ideas. En este sentido, Peter Collins planteó en el Congreso de arquitectos de Quebec de 1966 una interesante angulación negativa de la propuesta utzoniana. Los factores indudables de maestría, brillantez, prosopopeya y facundia lingüística de esta obra se conectaban con la orientación emanada del clima de los Grand prix de Roma surgidos en la Academia de arquitectos franceses de 1717. Pero, ¿qué significaban concretamente dentro de la historia de la cultura arquitectónica los Grand prix? Inicialmente, la forma académica de sancionar positivamente los hitos anuales de la proyección arquitectónica y, en un segundo análisis, un vasto caudal de connotaciones de todo orden: adscripción del hecho arquitectónico dentro de “las artes del diseño”. Invitación a la grandilocuencia de la “grand rhétorique”, predominio de las cuestiones formales sobre las programáticas, búsqueda apriorística de factores de “originalidad” a ultranza, inevitables corolarios académicos que ha denunciado Zevi. En forma de *hipoteca clasicista... se parte de la zona más externa, de la envoltura, para luego subdividir mecánicamente, sin tensión creadora, las cavidades...* etc.

Para meter Collins, la persistencia de la mentalidad “Grand prix”, de la ambientación Beaux Arts, se revela soterradamente en las valoraciones de las publicaciones, en las actuaciones de jurados y críticos, en la gestión de muchos arquitectos, notables por otra parte, que él ejemplifica en los casos de la Opera House de Utzon o la propuesta de Toronto de Revell. La observación, no despro-



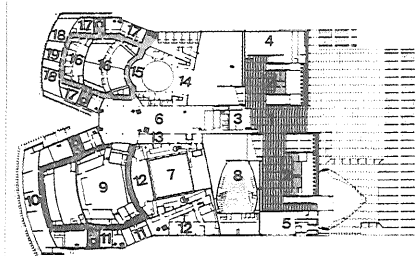
Secciones definitivas
(equipo australiano)

vista de interés, sin pretender cancelar la cuestión ni abarcar todos los aspectos del problema, ilumina evidentemente algunos de los lados más oscuros y sutiles de esta proposición (más débil, muchísimo más débil, es la terapia propuesta: *separación de la arquitectura del arte... eliminemos los juicios de valor y las distinciones cualitativas, rompamos con la estética...*). Zevi señala, con mucha penetración, que al formalismo Beaux Arts, al preconcepto de la arquitectura como mero “arte de diseño”, se puede responder, no ya eludiendo el problema estético y lingüístico, sino reproduciéndole bajo un campo nuevo, vasto, comprensivo, capaz de abrazar y verificar la íntegra gama de los valores...). El amplio, virtuosístico, además de Utzon, cualifica, en su más elevado nivel, una actitud extraordinariamente generalizada especialmente dentro de la enajenante mecánica de los concursos. En España, no nos es desconocida la atmósfera del Grand prix, arquitectos temperamentalmente muy dotados como un Fernando Higueras, por ejemplo, constituyen un ejemplo emblemático de esta situación. Bastaría pensar en su propuesta para Montecarlo, para comprender lo que estamos aquí intentando relatar, espacialmente si contraponemos su abrumadora oratoria (un poco envejecida, y “provinciana” dentro del nivel elevado a que nos tiene acostumbrado su máximo responsable) con la solución anti-Beaux Arts del proyecto galardonado de Archigram para esa misma situación; Higueras ha ido progresivamente haciendo explícito, demasiado explícito, el paralelo proceso de contaminación del formalismo clasicista. El caso de Utzon, sin embargo, plantea la situación a un nivel mucho más elevado y creador, situación contrabalanceada por otros órdenes de ideas que impiden que la visión “Beaux Arts” pueda cancelar negativamente la cuestión. Como ha sido señalado, sus características simbólica y lingüísticamente “heréticas” es evidente que *demuestran coraje, decisión de romper con los esquemas tradicionales, comercializados. De estos trabajos se puede discutir... pero se pueden criticar precisamente porque hay en ellos algo sobre lo que discutir, en la cultura arquitectónica actual el peligro no consiste en la polémica, sino en su ausencia, en la indiferencia general para con la poética, comprendida la propia...* La angulación, en mi opinión, más penetrante en torno a este problema del factor retórico y oratorio quedaría localizada en las proposiciones del célebre trabajo Moisés y Aarón presentado por nosotros en estas mismas páginas hace algunos años, con motivo de la publicación del estudio de Boris Porema. El problema es conocido, por un lado, la situación de Moisés, representativo de la idea, *privado absolutamente de poder informativo... porque la idea excede cualquier formulación lingüística...* Por otro, Aarón, “la palabra”, retórica y oratoria, porque *privada de la palabra, la idea permanece incomunicable, por el contrario, carente de “idea”, la palabra dimite del derecho a la vida, se corrompe en la idolatría, se distorsiona en su contrario, en el becerro de oro...* Ya que estamos hablando de una Opera House, este recordatorio, inicialmente motivado por la ópera de Arnold Schoenberg, no puede ser más oportuno a nivel de coincidencia o asociación superficial. La obra gira en torno al problema de la “mediación” imposible, en torno a esa bipolaridad entre la “idea” y la “palabra”, bipolaridad constantemente renacida bajo mil caracterizaciones dentro de la problemática crítica de nuestros días. Una de ellas nos la ofrece Donald Smith en su trabajo *Hacia una teoría*, allí se menciona el arte como *antídoto contra la parálisis de la consciencia...* ; su objetivo *desvelarse del sueño que hace tolerable el actual estado de cosas, el poder*

de la arquitectura debe ser usado para suministrarnos un conocimiento de nosotros mismos. Luego se distinguen dos grupos de formas arquitectónicas. Una, representativa de la “palabra”, denominada como *fantástica... exagerada, histérica... que, a veces inconscientemente, promueve la presente situación*. Entre ellas, inevitablemente la Opera House de Utzon (y también Ronchamp). Otras, que ejecutan una función “correctiva”, obras de “idea”, que Smith ejemplifica en la Escuela de Hertfordshire o el barrio de Roehampton en Londres. Zevi se ha sentido realmente poco entusiasmado ante esta articulación, ciertamente algo rudimentaria. En su opinión, la obra de Utzon *no constituye un antídoto contra la parálisis de la consciencia, pero refleja el contexto inseguro en el que vivimos, la realidad y el terror que lo acompañan... Ronchamp lo denuncia...* Por otro lado, en el neorracionalismo de las obras correctivas se evidencia que *son obras elogiables, pero retrógradas... ¿es creíble que insistiendo sobre el lenguaje de 1920-1930 se pueda corregir la sociedad actual?... preferimos el reportaje a las posiciones anacrónicas, el registro del acontecimiento cotidiano a la fuga hacia soluciones lógicas pero inactuales... si Aarón ha muerto porque su palabra había traicionado la idea, Moisés no pudo entrar en la tierra prometida.*

Vayamos ahora, por fin, a la óptica escultórica, punto de vista insistentemente reclamado por propios y extraños, adherentes y enemigos, partidarios del diti-rambo entusiástico y vinculados a las fibras de la execración indiscriminada. Admitido que ésta existe como motor fundamental de la composición – el mismo Utzon hace a ella insistente referencia – interesaría localizarla dentro del plano interpretativo-historiográfico. La primera aproximación, la más inmediata, se conectaría con la tan repetida evocación naturalista-biológica. Utzon tiene del “organicismo” una visión un tanto elemental y emblemática, rápidamente recogida por sus panegiristas. Así surge inmediato el rosario de asociaciones, algunas evidentemente rudimentarias: conchas de peregrino, moluscos, crustáceos, langostas, extraños seres marinos que, en inflexión elemental, puede extenderse al mundo vegetal de las flores y sus pétalos, orquídeas o las baudelairianas flores del mal... Introducidos en un terreno irremisiblemente propicio a la divagación más o menos poética, el panorama asociativo es positivamente desbordante, demasiado desbordante. El proyecto de la Ópera de Sydney constituye, en este sentido, una plataforma de sugerencias extraordinariamente provocador, un catalizador adecuado para fecundar la fantasía inconsciente más o menos errática. Hablar de velas, de blancos navíos surcando la bahía, constituye casi un lugar común, y más sofisticadamente, nosotros que amamos la ópera magna de James Joyce, pensaríamos inmediatamente en Ulises, en Telémaco a la búsqueda del padre contemplando la llegada de su embarcación, el barco encallado trasunto del pionerismo colonial del Gobernador Philip...

Un paso más, y Jorn Utzon, príncipe de Dinamarca daría el Hamlet-Telémaco, etc. etc. cualquier cosa en fin. Hay aquí, en este enfoque (que puede ser fácilmente ser objeto de rápida ironía superficial), un tipo de concentración simbólica similar al establecido en la estructura de los sueños, algo profundamente onírico, fantástico, en el más profundo sentido de la palabra, que ha conseguido difícilmente racionalizarse en el fatigoso caminar de esta obra... de nuevo, la contradicción de un sueño, de un extraño anhelo psicoanalítico, inconcreto, difuso, y efectivamente muy polivalente, cristalizado en hormigón armado, geometría y



- | | |
|--|---|
| <p>PLANTA PRIMERA ▲</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Foyer 2. GUARDARROPAS Y SERVICIOS. 3. TAQUILLAS 4. RECTALES/SALA DE RECEPCION. 5. COCINA PRINCIPAL 6. SALON Y BUFFET DE ARTISTAS. 7. PARTE SUPERIOR SALA DE ENSAYOS. 8. CINE MUSICA DE CAMARA 9. SALA DE ENSAYOS 10. OFICINAS ADMINISTRATIVAS 11. SUITES PARA DIRECTORES DE OR. | <p>QUESTA</p> <ol style="list-style-type: none"> 12. VESTUARIOS DE LA ORQUESTA Y 13. ALMACEN INSTRUMENTOS 14. LIBRERIA DE MUSICA 15. SALA DE OPERA DEBAJO DEL ES. 16. CENARIO 17. FOSO DE LA ORQUESTA. 18. VESTUARIOS DEL CORO Y DE LA 19. ORQUESTA 20. CASERINOS PRINCIPALES. 21. ALMACEN DE VESTIDOS. 22. SALA DE ENSAYOS. |
|--|---|

números... ¿puede un sueño, un tenaz anhelo infantil, una imagen inaprensible cargada de tensión inconsciente someterse al rigor de una computadora? Difícilmente, pero la Ópera de Sydney, en medio de toda su intrincada andadura, parece demostrar su posibilidad, sea en términos parciales.

Creo que el acento profundamente biológico de esta obra (más que en las asociaciones rudimentarias de cristalizaciones o racimos, icebergs o témpanos de hielo, de animales marinos o sus componentes, desde el diente de octopus al prosaico percebe – Charles Stempf alude alborozado a un molusco australiano “*Iopha cristagalli*”, en su opinión, *de una asombrosa semejanza* con la Ópera, etc. etc. – desde el seno maternal hasta la verruga o la ropa interior femenina, globos oculares y pabellones auditivos, la burbuja y el huevo, racimos de lunas menguantes, el rebaño de paracaidas o el desfallecimiento de los Montgolfiers, la mariposa y la crisálida, cráneos antiguos, vestigios de algún extraño pájaro prehistórico antepasado del albatros, el carácter insólito de la fauna australiana que asimilarían lo insólito de la Ópera al disparate conceptual del ornitorrinco o el canguro, arquitectura de las antípodas, etc. etc.), residiría, precisamente, en la íntima biología personal, onírica y fantástica, que dio origen a una imagen emblemática tan positivamente inquietante, ambivalente y materna... (Gómez de la Serna, que hablaba de la bicicleta como *hija de ingeniero y burra*, haría referencia a la Opera House como fruto de los amores de arquitecto y pelícano, disparatada suerte de Cástor y Pólux revividos, etc.). Planteamientos de este tipo, tan desenfadados en lo que tienen de críptica autorrevelación personal, concitan en torno a sí las más polémicas actitudes. Hay algo aquí de íntimo strip-tease, confesiones proclamadas a los cuatro vientos, público psicoanálisis en términos espaciales... Gaudí también actuaba de esta manera y han tenido que pasar bastantes años antes de que se diluyan las iniciales aristas que el connatural puritanismo de la concurrencia veía acertadamente en lo que tienen estos planteamientos de subversivos para la óptica psicológicamente represiva de la simbología internacional. Por encima de la referencia biológica o simbólica puramente externa, estamos en este caso ante una violenta, polémica, mastodóntica revelación de biología íntima, inconsciente, profunda revelación que, en cierta medida, salvando cualquier distancia, dentro de todas las afecciones, resulta inevitablemente inquietante en cuanto transcribe algunos de los más oscuros, soterrados, afanes de la psicología humana. Desde esta perspectiva, su conexión con la historia de la cultura, con el mito homérico, con la cosmología joyciana es más plausible... Festivamente, ya que hablamos de un blanco teatro teñido de oscuros sueños infantiles, lo asociaríamos con la vieja broma de nuestros padres, con el “teatro de las sábanas blancas”, la broma decepcionante que nunca acabábamos de comprender.

Pero hablábamos de escultura, de su óptica escultórica y casi hemos perdido contacto con esta realidad. Dentro de ese orden de ideas, ¿dónde encuadraríamos esta obra? ¿acaso en la constelación sugerida por Giedion para los hermanos Pevsner, de los grandes artistas de la monumentalidad de nuestro tiempo? No sé si esta angulación es la más interesante. Prefiero verla en óptica terriblemente germánica, de carro ario, atronador, belicoso y guerrero, llena de ruido, estremecimiento y altavoz... de reversión siglo XX, del gran cromlech megalítico, solar (solar, a pesar de surgir su concepción de las brumas de un frío de aurora boreal, o mejor austral, el cromlech-santuario, el cromlech-ciudad mencionado por

Oteiza en donde los hombres empequeñecidos, abrumados por el colosalismo, a prenden a marchar, a desfilar, a obedecer...imagen de una sociedad de gigantes y enanos... Obra alejandrina, helenística, revela en su colosalismo, en su acromegalia, su aparatosidad, en sus inmensas dificultades, en su dramático sentido funerariorio, gran cementerio de igloos australes, el estado postrero de la tesis spengleriana, de un momento cultural epigonal, finalista, en donde la actividad artística se ha convertido automáticamente en arriesgada experiencia, bordeando siempre, a lo largo de un estrechísimo filo, en difícil equilibrio, la realidad del fracaso inmediato, de la catástrofe... La Ópera de Sydney es uno de los cantos de cisne de la cultura occidental, por lo menos de la que hemos venido conociendo hasta ahora. No es por tanto de extrañar la forma en que, de alguna manera, el conjunto más significativo de estos fenómenos sería impactado en su valoración por los fenómenos contestatarios de la Revolución de mayo; jalón histórico en este proceso de advertencia sobre la caducidad de nuestra cultura. El oscurecimiento de la estrella de Utzon – y esto no ha sido destacado – como el de tantos otros maestros de la “tercera generación” o sus cambios de trayectoria, están oscuramente marcados por este acontecimiento aún sin precisar claramente dentro de nuestras historiografías arquitectónicas. Nada es igual – por lo menos ahora seamos cautos – después de los fenómenos implícitos en la involución parisina (y en la vasta serie de acontecimientos paralelos, Vietnam, Tercer mundo, movimiento hippie, etc.)

Desde esta perspectiva, lógicamente desgarrada, adquiere nueva coloración la extraña, aguda, enunciación de Zevi, sólo a medias irónica, soterradamente nostálgica, testimonio de una realidad que se nos va de entre las manos.

“Mais ;on sont les voiles d’antan?”



1936

Nace en Bilbao el 4 de marzo

1958

Arquitecto por la ETSAM.

Colabora en el Estudio de Francisco Javier Sáenz de Oiza

1962

Premio Nacional de Arquitectura

1963

Ordenación de la Ciudad Blanca de Alcludia

Centro Comercial en la Ciudad Blanca de Alcludia

1963-64

Profesor Encargado de curso en la Cátedra de Teoría del Arte de la ETSAM

Profesor Encargado de curso en la Cátedra de Composición de la ETSAM

1964

Doctor Arquitecto por la ETSAM

Casa Silva en El Escorial (Madrid)

Panteón Errazu en Derio (Vizcaya)

Edificio de viviendas en la Alameda Mazarredo de Bilbao

1964-65

Profesor Encargado de curso en la Cátedra de Proyectos en la ETSAM

1965

Edificio comercial para H-Muebles en Madrid

Oficinas de HISA en Madrid

1965-68

Profesor Adjunto en la Cátedra de Proyectos en la ETSAM

1966

Miembro del Consejo de Redacción de la revista Arquitectura

Primer Premio en el Concurso para el Monumento del Congreso Mundial Forestal

1967

Publica el libro *Oteiza (1933-1968)* en colaboración con el escultor (Alfaguara, Madrid 1967)

1967-72

Director de la revista Nueva Forma

1968

Publica los libros *Antonio Fernández Alba (1957-1967)*, (Alfaguara, Madrid 1968), *Eduardo Chillida (1947-1968)*, (Alfaguara, Madrid 1968),

Claude Parent y Paul Virilio (1955-68), (Alfaguara, Madrid 1968) y *Le Pari de Chillida* (Maeght Editteur, Paris 1968)
Instituto masculino en Churdichaga, Bilbao
Escuela primaria en Bermeo (Vizcaya)

1969

Publica el libro *La Arquitectura y el Urbanismo en la Región y el Entorno de Bilbao I* (Alfaguara, Madrid 1969)
Plaza y centro Cultural de Ezkurdi, Durango (Vizcaya)
Instituto femenino en Churdichaga, Bilbao
Primer grupo escolar de Santurce (Vizcaya)
Grupo escolar de Zarátamo, Bilbao

1970

Primer Premio en el Concurso Internacional para el Monumento y la Remodelación de la Plaza Sur de la Catedral de Colonia, en colaboración con el escultor Eduardo Chillida
Segundo Centro escolar de Santurce (Vizcaya)
Instituto de Jado (Vizcaya)
Instituto de Durango (Vizcaya)
Edificio de viviendas Campos en Durango (Vizcaya)
Edificio de viviendas en Neguri (Vizcaya)

1971

Publica el libro *La Arquitectura y el Urbanismo en la Región y el Entorno de Bilbao II* (Alfaguara, Madrid 1971)
Piscina y Polideportivo cubierto en Durango (Vizcaya)

1972

Premio Pedro de Asúa por la Plaza de Durango
Publica el libro *Arte, Arquitectura y todo lo demás* (alfaguara, Madrid 1972)
Asilo de Ancianos en Alcoy (Alicante)
Casa para Rafael Canogar en el Parque Conde de Orgaz, Madrid

1973

Gimnasio y Comedores en Marquina (Vizcaya)
Biblioteca y Centro Cultural en Portugalete (Vizcaya)
Facultad de Derecho en Santiago de Compostela

1974

Edificios de viviendas en Landaco, Durango

1975

Banco Europeo de Negocios en Bilbao
Pequeña vivienda en Durango

1976

Publica *De Oteiza a Chillida en la Historiografía Vasca* (Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao 1976)
Viviendas en Madura, Guecho (Vizcaya)
Edificio de viviendas y oficinas en Las Palmas de Gran Canaria

1977

Facultad de Estudios Empresariales en Santander
Edificio de oficinas en Alcoy (Alicante)

1978

Guardería infantil en Recaldeberri, Bilbao
Viviendas en Landaco, Durango

1979

Edificio de oficinas y viviendas en la Plaza de Santo Domingo, Madrid

1980-84

Profesor Adjunto de la Cátedra de Proyectos en la ETSAM

1981

Publica el libro *Manuel María Smith e Ibarra* (COAM 1981)
Montaje de l Exposición Antológica de Picasso en el MEAC, Madrid

1982

Edificio de apartamentos en Calpe (Alicante)

1983

Centro de Información Social en Ciudad Real

1984

Centro de Asistencia Sanitaria en Durango

1985

Centro de Ayudas Técnicas a Minusválidos en Getafe (Madrid)
Vivienda rural en Alicante

1984-86

Coordinador de la Cátedra de Proyectos III y Proyecto Fin de Carrera

1985

Primer Premio en el Concurso para el Palacio de Congresos de Granada

1986

Catedrático de Proyectos III en la ETSAM
Edificio de viviendas en La Manzanera, Calpe (Alicante)

1986-94

Profesor de Doctorado en la ETSAM

1987

Residencia de la Tercera Edad, Parla (Madrid)
Centro Nacional de Bienestar Social, Madrid

1988

Edificio del palacio de Congresos y Exposiciones de Granada
Ambulatorio en Aspe (Alicante)
Viviendas en Buitrago (Madrid)

1989

Publica *Los Planes de Bilbao* (Ayuntamiento de Bilbao, 1989)
Segundo Premio en el Concurso para el Palacio de Justicia de Bilbao
Proyecto para el Centro Cultural La Alhóndiga de Bilbao, en colaboración con Jorge Oteiza y Francisco Javier Sáenz de Oiza

1990

Publica los libros *Composición de lugar* (Blume Editores, Madrid 1990) y *La bicicleta aproximativa. Conversaciones en torno a Sáenz de Oiza* (Kain Editorial, Madrid 1990)

1991

Publica los libros *Arte, proyecto y todo lo demás 2* (Kain Editorial, Madrid 1991), Oteiza. *Doble retrato* (Kain Editorial, Madrid 1991) y *Laocoonte Crepuscular. Conversaciones en torno a Eduardo Chillida*, en colaboración con María Teresa Muñoz (Kain Editorial, Madrid 1991)
Conjunto de edificios de oficinas en la Ciudad Universitaria de Madrid

1992

Publica los libros *Bomarzo?. Conversaciones en torno a Eduardo Chillida*, en colaboración con María Teresa Muñoz (Kain Editorial, Madrid 1992) y *Zevi*, en colaboración con María Teresa Muñoz (Kain Editorial, Madrid 1992)

1994

Publica el Prólogo de la *Guía de Arquitectura de Bilbao* (Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, Bilbao 1994) y los libros *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española Tomos I y II*, en colaboración Con María Teresa Muñoz (Kain Editorial, Madrid 1994 y Editorial Munillalería, Madrid 1995)

1994

Muere en Madrid el 26 de junio

Maria Teresa Muñoz

Arquitecto por la ETSAM (1972). Master of Architecture (M.Arch.) por la Universidad de Toronto (Canada). Doctor Arquitecto por la ETSAM (1982). Actualmente es Profesora Titular de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM. Ha colaborado profesionalmente con Juan Daniel Fullaondo y es coautora de varios de sus libros. Además, es autora de *Cerrar el círculo y otros escritos* (COAM, 1989), *El laberinto expresionista* (Molly Editorial, Madrid 1991), *La otra arquitectura orgánica* (Molly Editorial, Madrid 1995), *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea* (Molly Editorial, Madrid 1998), *Vestigios* (Molly Editorial, Madrid 2000) y *Las piedras de San Agustín. Sobre la Estatuaria megalítica de Jorge Oteiza* (Mairea Editorial, Madrid 2006). Ha escrito numerosos artículos críticos en revistas de arquitectura, entre ellas *Arquitecturas Bis*, *Arquitectura y Periferia*, así como textos sobre arte y arquitectura en libros o catálogos especializados.

Índice Onomástico

- AALTO, ALVAR, 31, 34, 39, 90, 253, 261
 AARÓN, 265
 ADAM, HENRI GEORGE, 246
 AIZPURÚA, JOSÉ MANUEL, 155
 ALABYAN, KARO, 222
 ALBA, DUQUE DE, 156, 166
 ALBERS, JOSEF, 165, 193, 225, 242
 ALBERT, EDUARDO, 112,
 ALBERTI, 45
 ALBERTO EL GRANDE, 57
 ALEXANDER, CHRISTOPHER, 119, 120, 124,
 126, 127
 ALLEBÉ, 168, 175
 AMESTOY, ALFREDO, 137
 ANASAGASTI, TEODORO, 154
 ANKAR, PAUL, 166
 APOLLONIO, UMBRO, 159, 160, 185, 186,
 187, 189, 195
 APOLLINAIRE, GUILLAUME, 169
 AQUINO, TOMÁS DE, 57
 ARCHIGRAM, 54, 86, 96-99, 104, 116-118,
 264
 ARCHIPENKO, 173, 182, 187
 ARGAN, GIULIO CARLO, 133, 202, 262
 ARNDT, 225
 ARNICHES, CARLOS, 155
 ARNODIN, FERNANDO, 140
 ARP, HANS, 20, 25, 226, 233, 245
 ARQUÍMEDES, 43
 ARZADUN, FERNANDO, 157
 ATATURK, KEMAL, 131
- BABOUROV, 222
 BACON, FRANCIS, 122
 BAHR, 144
 BAKEMA, JAKOB, 19
 BALIKHIN, 219
 BALJEU, 25
 BANHAM, REYNER, 82, 98, 128, 162
 BARTNING, OTTO, 147, 260
 BASALDELLA, MIRKA, 246
 BAUDELAIRE, CHARLES, 161
 BAUMGARTEN, ALEXANDER, 144
 BAYER, HERBERT, 225, 237
 BAYÓN, MARIANO, 83, 98
 BEEDEMAKER, 167
 BEHNE, ADOLF, 146
 BEHRENS, PETER, 147, 149, 164
 BEKINAN, 179
 BELLING, RUDOLF, 146
 BENSE, MAX, 224, 231, 233, 234, 235, 236,
 237
 BENTHAM, JEREMY, 123
 BERAHARD, 146
 BERG, MAX, 145, 146
 BERLAGE, HENDRIK PETRUS, 19, 20, 21, 25,
 26, 162, 166, 167, 171, 172, 178
- BERNINI, GIANLORENZO, 42, 44, 45, 58
 BERNOUILLY, 58
 BILL, MAX, 27, 192, 194, 195, 224-238, 240-
 247, 252-254
 BLAKE, PETER, 35
 BLAYATSKY, MME., 161, 168
 BOCCIONI, UMBERTO, 129, 131
 BODSONV, 167
 BOITO, CAMILO, 20
 BOND, JAMES, 87
 BONSET, I.K., 171
 BORROMINI, CARLO, 58, 261
 BORSI, FRANCO, 142, 145, 147-149, 151,
 261
 BRAMANTE, 45, 60
 BRANCUSI, KONSTANTIN, 25
 BRANDT, MARIANA, 225
 BRAQUE, GEORGES, 158, 169, 179, 193
 BREETVELT, 179
 BREITNER, GEORGES HENRI, 168, 175
 BREUER, MARCEL, 225
 BRISSONI, ARMANDO, 187, 188
 BRUCKMANN, 147
 BRUNELESCHI, FILLIPO, 58
 BRUNO, GIORDANO, 57, 147
 BUFFON, 261
 BUNIN, 220
 BURGEAIS, VICTOR, 167
 BUTLER, REG, 246
 BYRON, LORD, 144
- CALDER, ALEXANDER, 224, 236, 246
 CAMBA, JULIO, 200
 CAMINI, ALDO, 171
 CAMPANELLA, 122
 CANDELA, FÉLIX, 36, 37, 64, 65, 66, 75, 90,
 106, 110, 256, 259, 262
 CANDILIS, GEORGES, 53, 203
 CÁRDENAS, IGNACIO, 154
 CÁRDENAS, MANUEL, 152
 CARLSUND, 190
 CARVAJAL, JAVIER, 33, 138
 CASAS, RAMÓN, 236
 CASSIRER, PAUL, 146
 CLAULFIELD IRWIN, T., 161
 CENDRARS, BLAISE, 236
 CEZANNE, PAUL, 71, 251
 CHADWICK, LINN, 246
 CHANDLER, CARL, 213
 CHENIER, ANDREA, 151
 CHIATTONE, MARIO, 160, 226
 CHILLIDA, EDUARDO, 50, 139, 245
 CHÚMEZ, CHUMY, 133
 CIERVA, JUAN DE LA, 131
 CIZEK, FRANZ, 193, 194
 CLEMENS, ROMAN, 193
 CLOSON, H.J., 178

CODERCH, JOSÉ ANTONIO, 119, 120, 124, 256, 262
 COLLINS, PETER, 261, 263
 COLÓN, CRISTÓBAL, 127, 149
 COLQUHOUN, ALAN, 133
 COLSON, 73
 COMTE, AUGUSTE, 123
 COPÉRNICO, 57, 58, 122, 259
 CORRALES, JOSÉ ANTONIO, 27, 32, 115, 256
 COSMAS, MONJE, 56
 CRESPIN, ADOLFO, 178
 CULOT, MAURICE, 166, 168
 CUVIER, 261
 CUYPERS, P.J.H., 19-21, 166

D'ANNUNCIO, GABRIELLE, 131, 161
 D'ORS, EUGENIO, 34, 77
 DARWIN, CHARLES, 123, 261
 DE FEO, VITTORIO, 219
 DE KONINCK, 167
 DE SANCTIS, 202
 DEBUSSY, CLAUDE, 163
 DELAUNAY, ROBERT, 169, 183
 DELVAUX, PAUL, 178
 DEMÓSTENES, 71
 DOESBURG, NELLY VAN, 171
 DOESBURG, THEO VAN, 18, 19, 21, 25-29, 31, 32, 123, 150, 158, 160, 162, 165, 167, 170-177, 179, 182-191, 193, 223, 224, 226, 228, 229, 237
 DOKUCHAEV, 220
 DOMELA, CÉSAR, 174
 DOMÍNGUEZ, MARTÍN, 147, 155
 DONAS, MARTHE, 178
 DONAY, AUGUSTO, 178
 DREXLER, ARTHUR, 110
 DREYER, CARL, 263, 147
 DUCHAMP, MARCEL, 169, 231
 DUDOK, WILLEM MARINUS, 19
 DUMONT, RENÉ, 73, 144

ECED, VICENTE, 142, 152-154, 156
 ECO, UMBERTO, 67
 EDDINGTON, 60
 EDSMID, KASIMIR, 144
 EESTEREN, COR VAN, 18, 19, 25, 174
 EGGERICK, 167
 EIFFEL, GUSTAVE, 61, 106, 109, 116, 117
 EINSTEIN, ALBERT, 60
 EISENHOWER, DWIGHT D., 210
 EISSENLINCK, 167
 ELKIN, 126
 ENGEL-PAK, 178
 ENGELS, FREDERICK, 245
 ENSOR, JAMES, 178

EPICURO, 235
 ERBA, 131
 EUCLIDES, 43, 58
 FEDUCHI, JAVIER, 154
 FEDUCHI, LUIS, 142, 143, 147, 152-154, 156
 FELIPE II, 45
 FERNÁNDEZ ALBA, ANTONIO, 201, 202, 206, 208, 245, 258
 FERNÁNDEZ-SHAW, CASTO, 128, 131, 147-149, 154, 228
 FIGUEROA, EDUARDO, 154
 FILARETE, 122
 FINSTERLIN, HERMANN, 142, 146-149, 261
 FISAC, MIGUEL, 53
 FLASH GORDON, 99
 FLEMING, IAN, 47
 FOLEY, DONALD, 205
 FONTAINE, 178
 FOURIER, CHARLES, 123
 FRANCASTEL, 68, 79, 80, 123, 126
 FRANCESCA, PIERO DELLA, 50
 FREUD, SIGMUND, 58
 FRIEDMAN, YONA, 79, 102, 105, 125
 FRIEDMANN, GEORGES, 78, 102-105, 121
 FROEBEL, 193, 194
 FULLER, RICHARD BUCKMINSTER, 72, 74, 79, 84, 91, 98, 105, 106, 107, 110, 112-119, 189, 201, 205
 FUNO, 131

GABO, NAUM, 171, 186, 194, 218-221, 224, 246, 262
 GAGARIN, IURI, 127
 GALILEI, GALILEO, 57, 58, 60, 122
 GALÍNDEZ, MANUEL, 157
 GANDELSONAS, MARIO, 196, 203-205
 GARAY, EDUARDO, 152
 GARNIER, TONY, 146, 149
 GAUDÍ, ANTONIO, 18, 23, 24, 145, 266
 GEDDES, PATRICK, 122
 GESTEL, LEON, 168
 GIACOMETTI, ALBERTO, 226
 GIEDION, SIGFRIED, 24, 26, 39, 45, 46, 67, 107, 116, 218-220, 226, 259, 262, 266
 GIEEK, 193
 GINZBURG, MOISEJ, 201, 221, 223
 GIORGIO, FRANCESCO DI, 122
 GIROUD, FRANÇOISE, 61
 GLEIZES, 169
 GLENN, JOHN, 127
 GODIN, 123
 GOESCH, PAUL, 142, 147, 148
 GOETHE, JOHANN WOLFGANG, 163, 193
 GOLOSISOV, 220
 GONCHAROVA, 219, 220

GOODWIN, E.M., 160, 186
 GOULET, PATRICE, 53
 GRAEFF, WERNER, 174
 GRAY, CAMILA, 219
 GREWENING, LEO, 193
 GRIS, JUAN, 169
 GROPIUS, WALTER, 25, 32, 38, 39, 63, 118, 125, 146, 147, 150, 164, 165, 174, 192, 219, 223-225, 242
 GUILLERMO II, 145, 147
 GUTENBERG, 69, 101, 122, 238, 239
 GUTIÉRREZ SOTO, LUIS, 142, 152-154, 157, 262

HALL, HUGO, 226
 HANSEN, 102, 147
 HÄRING, HUGO, 146-148, 151, 157, 263
 HASLIK, 261
 HAUSSMANN, GEORGES-EUGÈNE, 46
 HEARTFIELD, JOHN, 174, 237
 HEIDEGGER, MARTIN, 234, 235
 HELMER-PETERSEN, 261
 HELYON, JEAN, 190
 HENNEBIQUE, 107
 HENNING, 155
 HEPWORTH, BARBARA, 171, 246
 HERBART, 193
 HERBIN, 190, 225
 HERRERA, JUAN DE, 58
 HERSFELD, HELMUT, 237
 HI, KUOU, 47, 48, 86, 87
 HIGUERAS, FERNANDO, 94, 202, 264
 HILBERSEIMER, LUDWIG, 146, 225
 HINDER, MARGARET, 246
 HIPODAMO DE MILETO, 121
 HIRSCHFELD-MACK, 193
 HOETGER, 146, 147
 HOGARTH, 233
 HOLLEIN, HANS, 77, 78, 81, 92, 124, 151
 HOLZEL, ADOLF, 193
 HONNECOURT, VILLARD DE, 261
 HORTA, VICTOR, 166
 HOSTE, 167
 HOWARD, EBENEZER, 105, 123
 HUSZAR, VILMOS, 25, 172
 HUXLEY, ALDOUS, 123, 213
 HUYGHÉ, 175, 177
 HUYSMANS, 131

IGNACIO DE LOYOLA, 142
 ISABEL II DE INGLATERRA, 257
 ISABEL LA CATÓLICA, 127
 ISRAELS, JOSEF, 168
 ITTEN, JOHANNES, 161, 164, 165, 193
 JAFFÉ, 160, 162, 168, 187
 JAWLENSKIG, ALEXEI, 163

JEROME, MIKE, 92
 JIMÉNEZ CABALLERO, 82
 JOFAN, BORIS, 219, 222
 JOHANSEN, JOHN, 68, 75
 JOHNSON, PHILIP, 38
 JONGKIND, 168
 JOYCE, JAMES, 29, 42, 50, 161, 265

KAESBACH, WALTER, 146
 KAHN, LOUIS I., 27, 84, 98, 110
 KALDENBACH, 147
 KALLAI, ERNEST, 228
 KALLMANN, GERHARD, 82
 KANDINSKY, WASSILY, 21, 28, 58, 146, 161, 163, 164, 171, 174, 191, 193, 219, 220, 225, 253
 KAWAZOE, NOBURU, 91, 92
 KEMENY, ZOLTAN, 226
 KEPLER, 57, 58, 60, 122
 KICKERT, KONRAD, 169
 KIESLER, FREDERICK, 25, 174
 KINDEREN, 166, 168
 KLAARHAMER, 176, 186
 KLEE, PAUL, 161, 163, 225, 226
 KLERK, MICHAEL DE (MICHEL), 18, 19, 150
 KLINE, 28
 KOENIG, KLAUS, 142, 144, 146, 147, 150, 260
 KOESTLER, ARTHUR, 39, 42, 48-50, 57, 87-89
 KOK, ANTHONY, 172
 KOKOSHK, OSKAR, 164
 KOMAROVA, 223
 KOPP, ALEXANDER, 201, 204, 218, 219, 221, 223
 KOSNYETZOFF, 221
 KOTARBINSKI, 80
 KRAMER, PETER, 18, 19, 150
 KRAUS, KARL, 237
 KRAYL, KARL, 146-149
 KRINSKY, 220
 KRISHNAMUTI, 162
 KRÖLLER-MÜLLER, 178

LA FRESNAYE, 169
 LABORDE, 123
 LACASSE, 178
 LADOVSKY, N., 219, 220
 LAMARCK, 261
 LANG, FRITZ, 147, 263
 LAO-TSE, 112, 116, 193
 LE CORBUSIER, 20, 26, 30, 31, 33, 34, 37-39, 46, 47, 53, 54, 60, 62, 63, 79, 86, 87, 89, 98, 104, 118, 123, 158, 189, 201, 219, 220, 222, 223, 226
 LE MESSURIER, 125

LE RICOLAIS, ROBERT, 54, 110-112
 LE VAU, LOUIS, 45
 LEBER, PAUL, 136, 138, 141
 LECK, BART VAN DER, 25, 158, 160, 162, 167, 169-177, 180, 182-184, 186, 192, 194
 LEGER, FERNAND, 169
 LEIBNITZ, GOTTFRIED, 234
 LEMPEREUR-HAUT, 178
 LENIN, 200
 LEONARD, 122, 178
 LEONIDOV, IVAN, 221
 LEROY, 144
 LEWIS, WYNDHAM, 174, 237
 LHOTE, 169
 LIBERA, ADALBERTO, 200
 LIEBKNECHT, KARL, 32
 LILIENTHAL, OTTO, 127
 LINNEO, 261
 LIPPOLD, RICHARD, 246
 LISSAGOR, 223
 LISSITSKY, EL (LAZAR MARKOVICH), 25, 131, 173, 174, 220, 237
 LONGATTI, ALBERTO, 161
 LOOS, ADOLF, 223
 LÓPEZ OTERO, 154
 LÓPEZ SALLABERRY, 154
 LORENA, CLAUDIO DE, 47, 86
 LOWACHETSKY, 58
 LUBETKIN, BERTOLD, 219
 LUBICZ-NYCZ, 86, 93-96
 LUCKHARDT, WASILI Y HANS, 146, 147, 149, 261
 LUXEMBURGO, ROSA, 25, 31, 32

MACKE, AUGUST, 163
 MACKINTOSH, CHARLES R., 146, 160, 186
 MAGRITTE, RENÉ, 178
 MAHLER, ALMA, 164, 165
 MAHLER, GUSTAV, 164
 MAHOMA, 122
 MAIAKOVSKY, VLADIMIR, 128, 219, 220, 223
 MAIART, 146
 MAKOWSKY, 106, 110
 MALDONADO, TOMÁS, 25, 26, 78, 81, 83, 92, 105, 109, 113, 203, 205, 224, 227, 230, 232, 243
 MALEVITCH, KASIMIR, 28, 35, 60, 185, 186, 193, 218-221
 MALLETT-STEVENS, ROBERT, 19
 MANSART, JULES HARDOUIN, 46
 MARC, FRANZ, 161, 163, 169, 191
 MARCIÓN, 122
 MARCOUSES, 169
 MARCOUSSIS, 169
 MARINETTI, 128, 129, 131, 160, 174, 237
 MARIS, HERMANOS, 168

MARKS, ROBERT, 113
 MARTI, KURT, 230
 MARTIN, CHARLES NOEL, 74
 MARTIN, LESLIE, 83
 MARTÍNEZ FEDUCHI: VER FEDUCHI
 MARX, GERHARD, 146
 MARX, KARL, 241
 MATISSE, HENRI, 164
 MAUVE, ANTON, 168
 MAYMONT, PAUL, 102
 MCHALE, JOHN, 72, 75
 MCLUHAN, MARSHALL, 67-70, 72, 74, 75, 101, 124, 238, 239
 MEDUNETZKY, 186
 MELÍN, MARQUÉS DE, 152
 MELNIKOV, KONSTANTIN, 218-220
 MENDELSON, ERICH, 22, 24, 142, 143, 146-149, 151, 152, 155, 156, 219, 261, 263
 MENDELSON, LOUISA, 262
 MENDES DA COSTA, JOSEPH, 179
 MENDINI, ALESSANDRO, 133, 200
 MESDAG, 168
 METZINGER, 169
 MEUNIER, KONSTANTIN, 178
 MEYER, ADOLF, 146
 MEYER, HANNES, 193, 201, 224-226
 MIES VAN DER ROHE, LUDWIG, 25, 30-40, 49, 54, 60, 63, 71, 83, 84, 89, 98, 109, 114, 118, 147, 149, 150, 158, 192, 225, 259
 MIES, KAREL, 178
 MIGUEL ÁNGEL, 42, 44, 45, 48, 122, 151
 MIGUEL, CARLOS DE, 133, 140
 MILIUTIN, N.A., 219, 222
 MILLER, ARTHUR, 213
 MILLET, 168
 MILLINIS, 223
 MINNE, GEORGES, 178
 MIZGUZZI, LUCIANO, 246
 MOEBIUS, 252
 MOHOLY-NAGY, LASZLO, 165, 173, 174, 186, 193-195, 225, 237, 238
 MOISÉS, 264, 265
 MONDRIAN, PIET, 25, 27, 31, 50, 119, 158, 160-162, 166-180, 182, 187-192, 194, 244, 250
 MONEO, JOSÉ RAFAEL, 38, 66, 94, 256, 260
 MONET, CLAUDE, 163
 MONNIER, 107
 MONTAIGNE, 111
 MONTESSORI, 193, 194
 MOORE, HENRY, 19, 183, 184, 245
 MORRIS, WILLIAM, 123
 MOYA, LUIS, 43
 MUGURUZA, PEDRO, 152, 154
 MUMFORD, LEWIS, 44, 45, 111, 122
 MUNCHE, 193
 MUÑOZ CASAYÚS, MANUEL, 154
 MUSCHE, 225

MUTHESIUS, HERMANN, 160

NASH, JOHN, 47
NELSON, GEORGE, 214
NERVI, PIER LUIGI, 106
NEUTRA, RICHARD, 155
NEWTON, ISAAC, 58
NICHOLSON, BEN, 171
NIETZSCHE, FRIEDRICH, 163, 235
NINTOKU, EMPERADOR, 47, 87
NOLDE, EMIL, 146
NORWERT, 219
NOVALIS, 192
NOWICKI, 228

OCKHAM, 57
OLASAGASTI, 155
ORÍGENES, 122
ORIOI, JOSÉ LUIS, 154
OTAMENDI, JOAQUÍN, 154
OTEIZA, JORGE, 21, 22, 27, 32, 37, 39, 42-44, 49, 50, 54, 56, 70-72, 76, 78, 85, 89, 110, 112, 116, 120, 224, 231, 234, 235, 238, 240, 243, 244, 246, 247, 250, 252, 253, 267
OTTO, FREI, 54, 102, 104, 106, 110, 114, 115, 124
OUD, JACOBUS JOHANNES PIETER, 25, 172, 174, 185, 223
OVERY, PAUL, 160, 166, 168, 171, 173, 176, 177, 181
OWEN, ROBERT, 123

PACKARD, VANCE, 202, 209, 211, 215
PALACIO, ALBERTO DEL, 136, 140
PALACIOS, ANTONIO, 21, 153, 154
PALAZUELO, PABLO, 252
PALOMO, ANTONIO, 258
PARAMÉS, EMILIO, 152
PARENT, CLAUDE, 52-54, 80, 99-102, 105, 109, 117, 199, 206
PEETERS, JOSEPH, 178
PEIRCE, C. S., 232
PEÑA, JULIÁN, 153
PÉREZ PIÑERO, 106
PERMEKE, CONSTANTE, 178
PERPIÑÁ, ANTONIO, 154
PERRET, AUGUSTE, 66, 106, 223
PERSICO, EDOARDO, 62, 200
PESTOLAZZI, 193
PETRA, JULIÁN, 157
PETROVNA BLAYATSKY, HELENA, 161
PEVSNER, ANTONIN, 186, 194, 218, 219, 221, 224, 246, 266
PEVSNER, NIKOLAUS, 107
PHILIP, GOBERNADOR, 265
PICABIA, FRANCIS, 169

PICASSO, PABLO, 21, 158, 164, 169
PICHLER, WALTER, 77, 78, 81
PIETILÄ, REIMA, 90
PITÁGORAS, 163
PLOTINO, 122
POE, EDGAR ALLAN, 72, 131, 161
POELZIG, HANS, 142, 146, 147, 149, 156, 219, 263
POINCARÉ, RAYMOND, 60
POLLOCK, JACKSON, 50
POMPE, ANTONIO, 167
POREMA, BORIS, 264
POTTS, MICHAEL, 258
PRICE, CEDRIC, 83, 105
PRIKKER, THORN, 166, 168, 169
PRIMO DE RIVERA, MIGUEL, 201
PROUDON, 123
PUNI, IVAN, 219, 220

RAFAEL, 60
RAGON, MICHEL, 74
RAUSCHENBERG, ROBERT, 28
READ, HERBERT, 194
REIDY, 46
REMBRADT, 50
REVELL, VILJO, 264
REVERTT, 144
RICHARDSON, HENRY HOBSON, 19
RICHTER, HANS, 25, 174
RIEGL, ALOIS, 202
RIEMANN, 58
RIETVELD, GERRIT, 25, 160, 162, 173-177, 185, 186
RODCHENKO, 186, 219, 220
RODIN, AUGUSTE, 24
RODRÍGUEZ CANO, 152
ROETGEN, 58
ROMANO, GIULIO, 44
ROSSI, ALDO, 257
ROTH, ALFRED, 227
ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, 193
ROUSSEAU, VICTOR, 178
RUBENS, P.P., 166
RUBINO, LUCIANO, 31
RUDOLPH, PAUL, 32, 35
RUGE, 193
RUHNAU, WERNER, 102
RUSINOL, SANTIAGO, 236
RUSKIN, JOHN, 79, 123
RUSSELL, 161
RUSSOLO, BUCCI, 131
RUTHERFORD, 60
RYKWERT, JOSEPH, 163, 168

SAARINEN, EERO, 65, 83, 262
SABSOVITCH, 222

SÁENZ DE OIZA, FRANCISCO JAVIER, 53, 103, 110, 256, 259, 261
SAFDIE, MOSHE, 83
SAINT HILAIRE, 261
SÁINZ DE LOS TERREROS, 154
SAN AGUSTÍN, 56, 122
SAN FRANCISCO DE ASÍS, 207
SAN JERÓNIMO, 56
SANT'ELIA, ANTONIO, 53, 123, 128, 129, 131, 146, 160
SARTOGO, PIERO, 133
SARTORIO, ALBERTO, 226
SATIE, ERIK, 163
SAUGEY, 227
SCARIPANTI, 140, 153
SCHAROUN, HANS, 147, 148, 207, 261
SCHEERBART, PAUL, 147
SCHEIN, IONEL, 84, 98, 105, 222
SCHEPER, HINNERK, 225
SCHINKEL, KARL FRIEDRICH, 151
SCHIPPOREIT, HEINRICH, 262
SCHLEMMER, CARL, 193, 225
SCHLEMMER, OSKAR, 225
SCHMIDT, JOST, 225
SCHMIDT, CHARLOTTE, 136, 138, 141
SCHOENBERG, ARNOLD, 26, 264
SCHOENMAECKER, M., 162, 168, 170, 188, 191
SCHOPENHAUER, 193
SCHURE, 168
SCHWARTZ, 83
SCHWITTERS, KURT, 173
SCRIABIN, 161, 163
SEMPER, GOTTFRIED, 202
SERRET, 83
SERT, JOSÉ LUIS, 171
SERVRANCKX, VICTOR, 178
SEUPHOR, MICHEL, 161, 162, 167-170, 174, 176-178, 184, 187, 189, 190
SHAKESPEARE, WILLIAM, 199
SHURE, 164
SLUTZKY, NAUM, 225
SLUYTERS, JAN, 168, 169, 175, 180
SMET, LEON, 178
SMITH, DONALD, 264
SMITHSON, ALISON Y PETER, 83, 84, 97, 98, 110, 118
SMITS, JACOB, 178
SNOW, CHARLES PERCY, 57
SOBOLEV, 223
SOLERI, PAOLO, 76, 77, 81, 82, 94, 132
SOLTAN, 102
SORIA, ARTURO, 218, 221-223
SPENCER, HERBERT, 123, 261
SPENGLER, OSWALD, 20, 28, 43-45, 48, 56, 121-123
SPOOR, 169
STABER, MARGIT, 227, 230-232, 236, 242,

- 243, 246
 STALIN, 200
 STEINBERG, SAUL, 216, 256, 258
 STEINER, RUDOLF, 145, 162-164
 STELZER, OTTO, 193
 STEMPE, CHARLES, 226
 STEVEN, FERNAND, 178
 STIELTJES, 189
 STIRLING, JAMES, 54, 96, 97
 STOLZ, 225
 STONE, EDWARD DURRELL, 38
 STRAUTHOFF, OTTO, 144
 STRAVINSKY, IGOR, 161
 STROBL, J.W., 242, 243
 STUART, 144
 SULLIVAN, LOUIS H., 160, 261
- TACHUMI, LEAN, 227
 TAFURI, MANFREDO, 126
 TAGORE, RABINDRANATH, 162
 TANGE, KENZO, 86, 92, 106, 109, 110, 114, 137, 207
 TATLIN, VLADIMIR, 21, 131, 194, 218-220, 223
 TAUT, BRUNO, 146, 147, 151
 TAUT, MAX, 146, 147
 TELL, GUILLERMO, 139, 141
 TERRAGNI, GIUSEPPE, 200
 TERWEG, JAN, 168
 TERWEY, JAN, 166
 THEMANN, HANS, 193
 THONET, 160
 TOOROP, CHARLEY, 175
 TOOROP, JAN, 166, 168, 169
 TORRES GARCÍA, 190
 TORROJA, EDUARDO, 106
 TOYNBEE, ARNOLD, 121, 200
 TRAWIN, 219
 TURKUS, 220
 TURNER, WILLIAM, 44
 TUSQUETS, ÓSCAR, 133
 TZARA, TRISTAN, 226
- UTZON, JORN, 39, 54, 64-67, 75, 90, 132, 133, 141, 256, 257, 259-265, 267
- VALERY, PAUL, 106
 VAN DE BERGHE, 178
 VAN DER HEIDE, 179
 VAN DER WOERKOM, 25
 VAN DONGEN, KEES, 168, 175, 180
 VAN GOGH, VINCENT, 168, 175
 VAN HEEMSKER, JAKOB, 168
 VAN KERKHOVEN, 167
 VAN RAVESTEYN, 29
 VAN RYSELBERGHE, 166, 178
- VAN'T HOFF, ROBERT, 25, 169, 172
 VANTONGERLOO, GEORGES, 25, 158-160, 162, 164, 167, 169, 172, 174, 175, 178-195, 224, 225, 233, 234, 238, 252
 VASARI, GIORGIO, 45
 VASSARELY, 28
 VÁZQUEZ MOLEZÚN, RAMÓN, 32, 53, 115, 256
 VEGMAN, 223
 VELÁZQUEZ, DIEGO, 50, 71
 VELDE, HENRY VAN DE, 146, 166
 VENTURA, ROBERT, 238
 VERBANC, GERGS, 178
 VERBRUGGEN, 167
 VERMEER, 166
 VESNIN, A.A. Y V.A., 218, 221, 223
 VICO, GIAMBATTISTA, 50
 VICTORY, LOUIS H., 161
 VILLON, JACQUES, 169
 VIRILIO, PAUL, 52, 53, 86, 91, 99-102, 104, 117
 VITTORINI, ELIO, 57, 60
 VLASOV, 22
- WACHSMANN, KONRAD, 54, 106, 110
 WAGNER, OTTO, 146
 WALTER, WILLI, 136, 138, 140, 141
 WANDA, H., 19
 WANSART, 178
 WATT, 119
 WEEKS, JOHN, 83
 WEGENER, PAUL, 147, 263
 WERDEMBERGE-GILDEWART, 174
 WILS, JAN, 25, 172
 WINCKELMANN, 44, 144
 WITTE, ADRIEN DE, 178
 WOUTERS, RICK, 178, 180, 181
 WREN, CHRISTOPHER, 46
 WRIGHT, FRANK LLOYD, 18-22, 24, 31-34, 29, 42, 54, 60, 62-64, 67, 86, 97, 98, 116, 123, 142, 160, 167, 169, 204, 223, 261
 WYMANTS, 178
- YEATS, WILLIAM, 161
- ZABALA, JUAN DE, 152
 ZASVLARSKY, 222
 ZEVI, BRUNO, 22, 25, 27, 28, 31, 37, 39, 40, 43, 45, 61, 63, 65, 67, 68, 105-108, 116, 128, 132, 143, 145-148, 150, 151, 155, 157, 158, 160, 172, 174, 187, 191, 196, 201, 202, 218-220, 240, 247, 263, 265, 267
 ZIJL, LAMBERTUS, 179
 ZUAZO, SECUNDINO, 154

Este libro se terminó de imprimir en
Madrid el 15 de octubre de 2007